P 5455 E

HiFi Stereophonie

4 April 1970

Zeitschrift für hochwertige Musikwiedergabe



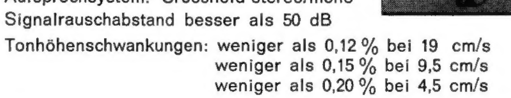
3,60 DM

AKAI befreit den Klang von seinen Fesseln

AKAI öffnet dem Klangerleben neue Dimensionen: durch das Wunder der Crossfield-Technik, die die akustische Struktur des Raumes bis in die Tiefe plastisch nachgezeichnet wiedergibt — detailreich, lebendig, realistisch. Sogar die Frische des Augenblicks der Aufnahme holt AKAI aus Bandkonserven.

AKAI's Crossfield-System arbeitet mit einem zusätzlichen extra Tonkopf, um höheren Frequenz-Umfang zu erreichen. Damit erhält AKAI dem Band mehr vom originalen Klangzauber. Exzellente HiFi-Aufnahmen selbst bei der wirtschaftlichen Laufgeschwindigkeit 9,5 cm/s (siehe Tabelle). Das bedeutet: bessere Tonqualität bei halbem Bandverbrauch (die DIN-Norm für HiFi weit übertreffend). Tests beweisen: diese Werte finden Sie nur bei AKAI.

AKAI X-150 D (siehe Bild)
Voll-Silizium-Transistoriert
Richtpreis: 999 Mark + Gema
Frequenzumfang bei:
4,75 cm/s 30-9000 Hz ± 3 dB
9,50 cm/s 30-18000 Hz ± 3 dB
19,00 cm/s 30-23000 Hz ± 3 dB
Aufsprechsystem: Crossfield stereo/mono
Signalrauschabstand besser als 50 dB



Tonhöhenschwankungen: weniger als 0,12 % bei 19 cm/s
weniger als 0,15 % bei 9,5 cm/s
weniger als 0,20 % bei 4,5 cm/s

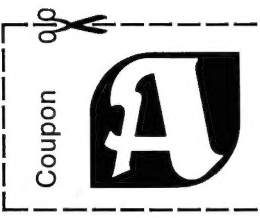
Fordern Sie ausführliche Informationen über unser Comput-O-Matic Modell AKAI X-360 D (3 Motore, 4 Köpfe, 2 Laufrichtungen. Richtpreis 2480,85 Mark + Gema).

AKAI im HiFi-Fachgeschäft – Akai Service Zentrale in Buchschlag b. Frankfurt



Weltmarke
der HiFi-
Stereophonie

Coupon



An AKAI INTERNATIONAL GmbH
6079 Buchschlag bei Frankfurt/Main
Am Siebenstein 4

H 2D

Information ☐
Test-Berichte ☐
Händlernachweis ☐

Name und Adresse deutlich schreiben

Welcher dieser Bestseller fehlt noch in Ihrem Bücherschrank?

Jedes dieser Bücher erhalten Sie kostenlos als Prämie, wenn Sie für die WELT einen neuen Abonnenten gewinnen.

Sie können sich aber auch eine andere Prämie bis zum Preis von DM 25,– aussuchen: ein Buch nach freier Wahl (sofern es in der Bundesrepublik Deutschland, einschließlich West-Berlin, erschienen und lieferbar ist, ausgenommen verbilligte Restauflagen), eine beliebige Schallplatte aus der Produktion bekannter Hersteller oder auch einen Zweifach-Leuchtglobus.

Bitte fordern Sie unseren Prämienkatalog an. Er enthält 467 Buchtitel-Vorschläge sowie alle wissenswerten Informationen über die Abonnenten-Vermittlung und die Zusatzverlosung.



Hamburg · Berlin · Essen · Frankfurt/Main

Aral Autobuch

Bärwolf, Adalbert
Brennschluß

Baldwin, James
Sag mir, wie lange ist der Zug schon fort

Bischoff, Ullrich
Die Informationslawine

Böll, Heinrich
Ansichten eines Clowns

Buck, Pearl S.
Wo die Sonne aufgeht

Fontane, Theodor
Romane

Habe, Hans
Das Netz

Hailey, Arthur
Airport

Kann, Fritz
Knaurs Buch vom menschlichen Körper

Kishon, Ephraim
Der Fuchs im Hühnerstall

Lundberg, Ferdinand
Die Reichen und die Superreichen

Mehnert, Klaus
Der deutsche Standort

Schukow, Marschall
Erinnerungen und Gedanken

Taylor, Gordon Rattray
Die biologische Zeitbombe

Updike, John
Ehepaare

NEU für 1970

Wenn Sie der WELT zwischen dem 1.1. und 1.11.1970 einen neuen Abonnenten vermitteln, können Sie zusätzlich zur Werbeprämie wertvolle Bücher oder Schallplatten nach Wahl gewinnen:

1. Preis: Wert 1000 DM
2. Preis: Wert 500 DM

und 98 weitere Preise im Werte von je 100,–, 50,– bzw. 15,– DM.

Bitte ausfüllen und einsenden an DIE WELT, Vertriebsabteilung, 2 Hamburg 36, Kaiser-Wilhelm-Straße 1 H11 / 40 / V11

Abonnementsbestellung:

Bitte liefern Sie die WELT ab 1. ____________/ 15. ________ zu den unten genannten Bedingungen für die Dauer von mindestens zwölf Monaten an:

Name des Abonnenten: ____________________

Wohnort: ____________________

Straße: ____________________

Dieser neue Leser war im letzten halben Jahr nicht Abonnent der WELT.
Das Abonnement kostet im Inland monatlich DM 6,– zuzügl. DM 1,60 anteilige Gebühren für die Zustellung durch Träger oder durch die Post, einschließlich 5,5 % Mehrwertsteuer.
Im Ausland kostet das Abonnement der Normal-Ausgabe DM 15,– einschließlich Versandgebühren (Sonderbedingungen für die Luftpost-Dünndruck-Ausgabe auf Anfrage).

Prämienwunsch:

○ Bitte schicken Sie mir Ihren Prämienkatalog

○ Bitte schicken Sie mir folgende Werbeprämie: ____________

____________ Ersatztitel: ____________

Name des Vermittlers: ____________________

Wohnort: ____________________

Straße: ____________ Datum: ________

Der neue Abonnent selber kann keine Prämie erhalten, da das rechtlich unzulässig ist. Auch kann für die Vermittlung verbilligter Studenten-Abonnements keine Prämie gewährt werden.



...ein Festival kommt selten allein

Hifi-stereo-festival ist das klingende Dokument der einzigartigen Entwicklung der Schallplatte.
Hifi-stereo-festival repräsentiert die letzten Errungenschaften moderner hifi-stereophonie und steht stellvertretend für die Qualität unseres gesamten Repertoires.
Hifi-stereo-festival enthält keine obskure Supertechnik von morgen, sondern Werke, die „stereophon komponiert" sind und uns erlauben, alle Register der hifi-stereophonie zu ziehen.
Hifi-stereo-festival bietet Ihnen hinreißende Musik in vollkommener Interpretation und vollkommener technischer Realisation. Zu einem einmaligen Preis.

hifi-stereo-festival 70

A-Seite

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
Orpheus und Eurydike
Ouvertüre
Münchener Bach-Orchester
Karl Richter

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Die Zauberflöte
O Isis und Osiris
RIAS-Kammerchor
Berliner Philharmoniker
Karl Böhm

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Don Giovanni
Finale »Ah! Signor! Per carita«
Dietrich Fischer-Dieskau
Martti Talvela, Ezio Flagello
Orchester des Nationaltheaters Prag
Karl Böhm

CARL MARIA VON WEBER
Der Freischütz
Wolfschluchtsszene
Kurt Böhme, Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks
Eugen Jochum

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Fidelio
Finale
Gwyneth Jones, Edith Mathis
James King, Peter Schreier
Franz Crass, Martti Talvela
Staatskapelle Dresden
Karl Böhm

B-Seite

RICHARD WAGNER
Tannhäuser
Pilgerchor, 1. Akt
Wolfgang Windgassen
Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Otto Gerdes

Das Rheingold
Schmiedeszene
Zoltan Kelemen, Gerhard Stolze
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan

Die Walküre
Vorspiel 2. Akt und 1. Szene
Régine Crespin, Thomas Stewart
Berliner Philharmoniker
Herbert von Karajan

Tristan und Isolde
Isoldes Liebestod
Birgit Nilsson, Orchester der Bayreuther Festspiele
Karl Böhm

30 cm · Stereo 2545 001

DM 10,–

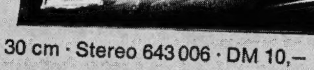
hifi-stereo-festival

Nilsson · Crespin · Jones · Mathis · Windgassen
King · Schreier · Fischer-Dieskau · Stewart · Talvela · Crass
Karajan · Böhm · Jochum









30 cm · Stereo 643 006 · DM 10,–



30 cm · Stereo 109 578 · DM 10,–

HiFi Stereophonie

Zeitschrift für hochwertige Musikwiedergabe

Offizielles Organ des Deutschen High-Fidelity Institutes e. V.

4/1970 9. Jahrgang

Inhalt

Verlag G. Braun Karlsruhe



Beethoven im Jahr 1806. Portrait von I. Neugass. Im Besitz von Madame Françoise de Cossette, Paris.

Dieses Beethoven-Portrait hat eine besondere Geschichte. Neugass malte zwei gleiche Bilder Beethoven. Eines dieser Ölbilder, das „peint par Neugass Wienne 1806" signiert ist, war früher im Besitz der Fürsten Lichnowsky und befindet sich jetzt bei deren Erben in Südamerika. Das zweite Bild, das sogenannte Brunsvik-Portrait, das früher in einem der Schlösser der Grafen Brunsvik hing, galt als verschollen. Es gelang dem bekannten Musikforscher H. C. Robbins Landon, Herausgeber einer neuen Beethoven-Dokumentation, die in Kürze von der Universal Edition, Wien, veröffentlicht wird, in mühsamer „Detektivarbeit", das Portrait in Paris aufzuspüren. Das Bild, das hiermit in Europa zum ersten Mal in Farbe wiedergegeben wird, ist ein Vorabdruck aus dem erwähnten Werk von H. C. Robbins Landon.

(Siehe auch den Beitrag „Beethovens Spuren im Telefonbuch" in diesem Heft Seite 302.)

HERAUSGEBER
Dr. Eberhard Knittel

VERLAG
G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH., 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709, Tel. 2 69 51 bis 56. Telex karlsruhe 07 826 904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992.

ANZEIGEN
Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger; z. Zt. gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 6 vom 1. 10. 1969 · „HiFi-Stereophonie" erscheint monatlich.

CHEFREDAKTEUR
Karl Breh, Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709

REDAKTION WIEN
Kurt Blaukopf, 1061 Wien, Postfach 184

Titelbild entnommen dem Buch von H. C. Robbins Landon „Beethoven" mit freundlicher Genehmigung des Verlags Universal Edition, Wien · Fotos Seite 237 und 238 Votava, Wien II · Seite 304 Rausch + Pester, Karlsruhe · Alle übrigen Fotos sind eigene oder Werkaufnahmen.

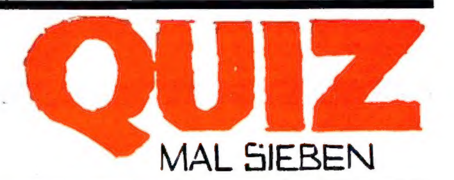
Bezugspreis einzeln DM 3,60 (DM 3,41 + DM —,19 Mehrwertsteuer), Bezugspreis halbjährlich DM 18,— (DM 17,06 + DM —,94 Mehrwertsteuer), Bezugspreis jährlich DM 36,— (DM 34,12 + DM 1,88 Mehrwertsteuer), jeweils zuzüglich Porto · Abbestellungen nur halbjährlich, spätestens bis 31. 5. bzw. 30. 11.

Für Österreich: Abonnement jährlich ÖS 270.—, Einzelheft ÖS 27.—, zuzüglich Porto · Auslieferung für die Schweiz: Verlag H. Thali & Cie., Hitzkirch/Lu., jährlich sfr. 49.—, Einzelheft sfr. 4.80, incl. Porto

auf einen blick



Es könnte Ihr Vorteil sein, einen Blick auf unsere Anzeige auf **Seite 268** zu werfen!

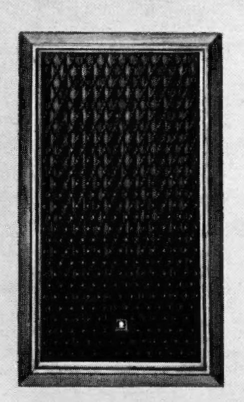


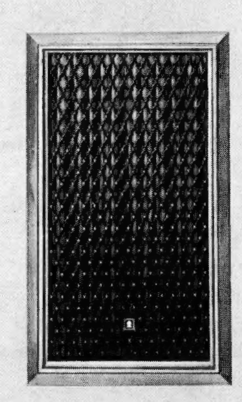
KENWOOD's KR-100
Der Stereo-Empfänger-Verstärker in vollendeter Harmonie



140-Watt, 2 FET's—4 IC's volltransistorisierter Stereo-Empfänger-Verstärker KR-100

Betrachten Sie KENWOOD's-KR-100 von allen Seiten: der volltransistorisierte AM-FM-Stereo-Empfänger-Verstärker ist in allen seinen Proportionen perfekt. Integrierte Schaltkreise, Aussehen und Wertarbeit sind einige der großen Vorzüge dieses Instruments. Die vollendete Harmonie des KR-100 — dieser exakte Gleichklang der Wiedergabefähigkeit aller Bauteile — erzeugt diesen ganz bestimmten angenehmen KENWOOD-Klang. Der KR-100 kann mit seiner 140 W Musikleistung (IHF) jeden Lautsprecher betreiben, sogar einen mit sehr geringem Wirkungsgrad. Durch 2 FET's, 4fach FM-Abstimmkondensator wird eine hohe Empfindlichkeit im UKW-Bereich erlangt. 4 IC's ergeben die erstaunliche Empfindlichkeit. Hören Sie! — Sie werden den KENWOOD-Klang in vollendeter Harmonie erleben!





KL-660

Komplettes 4-Weg, 5-Lautsprecher-System mit 12-inch-Tieftöner.

- Eingangsleistung: 60 W
- Eingebaute 4stufige Mittel- und Hochton-Korrektur
- Ausmaße: 76.5 (B), 103 (H), 68 (T).

Klang, der eine Welt begeistert



TRIO-KENWOOD ELECTRONICS S. A.
6 Frankfurt/Main, Rheinstr. 17, Tel. 748079.



Beethovens Ruhm

Versuch einer Entmythologisierung

Dominik Hartmann

Im Jahre 1927 veranstaltete die „Literarische Welt“ eine Rundfrage unter zeitgenössischen Komponisten über ihre Stellung zu Beethoven, deren Ergebnis in krassem Widerspruch stand zu den offiziellen Ergüssen mehr oder weniger berufener Sprecher des geistigen Europa zum hundertsten Todestag des Meisters. Was hier schon ältere Komponisten wie Ravel, Janàček und Florent Schmitt und jüngere wie Křenek, Weill, Jarnach und Auric — keineswegs die schlechtesten also — zu Beethoven sagten, war in der Tat von aufreizender Offenheit und reichte von der nüchternen Feststellung der Jungen, daß von einem Einfluß Beethovens auf ihre Produktion nicht die Rede sein könne, bis zu hochemotionellen Äußerungen, wie der Janàčeks, der behauptete, daß ihn „die Werke Beethovens niemals begeistert“ hätten, der abweisenden Erklärung Ravels, nicht die „unvollkommene Musik“ Beethovens habe dessen Ruhm begründet, dieser sei vielmehr vorwiegend ein literarischer Ruhm, basierend auf der Legende seines Lebens, bis zur vernichtenden Ablehnung durch Georges Auric in dem Satz: „Er hat nie etwas Vollkommenes geschaffen, das man von einem historischen Gesichtspunkt aus zitieren dürfte“, er gehe uns gar nichts mehr an, sein Genie sei „nicht wohltuend gewesen“, und „daß es eines Tages eine Auferstehung geben wird, wie die eines Bach“, sei vollkommen ausgeschlossen.

Welch ein Kontrast: Während die offiziellen Honoratioren des Musik- und Kulturlebens, Musikwissenschaftler, Künstler, Dichter und — nicht zuletzt — Politiker sich in Hymnen über den Größten aller Komponisten gegenseitig überboten, distanzierten sich seine komponierenden Nachfahren in fast beleidigender Weise von Beethoven und seinem Werk, bezeichneten seine Wirkung als nicht wohltuend“ und seine Musik insgesamt als nicht mehr lebendig. Hätte die „Literarische Welt“ auch nur eine minimale Resonanz in der Öffentlichkeit gehabt, es wäre damals zu einem Skandal ohnegleichen gekommen, der allerdings auf beiden Seiten vielleicht auch zu einer heilsamen Klärung beigetragen hätte. Denn so wenig die Lobpreisungen der einen Seite in der Mehrzahl ein „richtiges Bewußtsein“ von der Beziehung zu Beethoven zum Ausdruck brachten, so wenig taten dies auch die Verdammungen der anderen Seite. Hier wie dort manifestierte sich vielmehr in den Äußerungen über Beethoven ein „falsches Bewußtsein“; hier wie dort stand wohl Beethoven anscheinend im Vordergrund, doch ging es in Wahrheit nicht um ihn, sondern um die Verteidigung ideologischer Positionen, innerhalb derer er nur als Symbol figurierte.

Beethoven-Kult

Heute, da die Gestalt Beethovens jedem Meinungsstreit entrückt zu sein scheint, ist es vielleicht nicht überflüssig, daran zu erinnern, daß unser Musikleben noch jetzt bis in Details der Aufführungspraxis und der Programmgestaltung direkt oder indirekt von Beethoven her bestimmt wird und daß in der traditionellen Form des Konzertwesens der Beethoven-Kult vergangener Jahrzehnte und damit auch gewisse Teile einer Beethoven-Ideologie petrifiziert sind, über die nicht mehr reflektiert wird, weil sie als etwas Selbstverständliches hingenommen werden.

Doch Selbstverständliches versteht sich niemals von selbst, und wenn wir heute die drei- oder vierteilige Programm-Form unserer Orchester-Konzerte schlicht als etwas Gegebenes akzeptieren wie auch die Verwandlung des Konzerts in ein „Ritual“, in dem der Dirigent eine priesterliche Funktion erfüllt, dann ist zu fragen, was da geschieht, was das bedeutet und wie es dazu gekommen ist, daß wir das unbefragt als etwas geschichtlich Gewordenes, als etwas „Selbstverständliches“ hinnehmen, obwohl doch offenbar diese formale und ideologische Struktur unseres Musiklebens die Rezeption der neuen Musik in der musikalischen Öffentlichkeit verbaut und die einstige Spannung „Künstler versus Publikum“ in ein Publikum contra Künstler“ (Friedrich Blume) umgewandelt hat.

Pathos und Märtyrertum

Um diese Fragen sinngemäß stellen und — wenn auch nur andeutungsweise — beantworten zu können, ist es notwendig, zu untersuchen, was die Vorherrschaft Beethovens im öffentlichen Musikleben seit ewa 1850, die zwischen 1890 und 1914 ihren Höhepunkt in einem Beethoven-Kult erreichte, ideologisch bedeutet. Ja, es ist vorab daran zu erinnern, daß die Musik Beethovens von Anfang an, noch zu seinen Lebzeiten, sich mit wechselnden Ideologien verbunden hat und zu ihrer Deutung, wie vordem noch keine Musik, immer neue Kommentare erzeugt hat, die — und auch dies ist neu gegenüber aller vorangegangenen Musik — stets eine Ausweitung zu einer in sich geschlossenen Weltanschauung intendierten, als deren vollkommener Aus-



Zeitweilig beseitigt wurde das Beethoven-Monument von Caspar Zumbusch, das den Beethoven-Platz in Wien ziert. Die Errichtung einer Tiefgarage hat die temporäre Entthronung im Beethoven-Jahr erzwungen.

druck die Musik Beethovens jeweils angesehen wurde. Gewiß hatte das teilweise seinen Ursprung in der Selbst-Interpretation Beethovens und war auf Aussprüche des Komponisten zurückzuführen, die eine solche Ausdeutung rechtfertigen mochten. Allein, was nicht nur zur Deutung der Musik, sondern auch der Persönlichkeit Beethovens schon zu dessen Lebzeiten aufgeboten wurde, ging weit über alles hinaus, wofür sich in den Äußerungen des Meisters selbst noch hätte ein Ansatz finden lassen. Sicher war die Betonung des Sittlichen als Aufgabe der Kunst sowie die eigenartige Selbst-Stilisierung des Künstlers einerseits zum Pionier der Menschheit, andererseits aber auch zum segen- und glückspendenden Bacchus durch Aussprüche Beethovens belegt; durch das Heiligenstädter Testament und verschiedene pathetische Selbst-Ermunterungen hatte Beethoven auch jenen Leidenszug des Märtyrers in seinem Bildnis vorgezeichnet, der in allen künftigen Interpretationen eine so große Rolle spielen sollte. Ohne Zweifel hat Beethoven sehr bewußt an dem geistigen Bild gearbeitet, von dem er wünschte, daß die Mit- und Nachwelt es sich von ihm machen sollte. Dennoch übertraf die Ausführung dieses Bildes schon durch die Zeitgenossen das bei weitem, was Beethoven selbst vermutlich angestrebt hat.

Konzertsaal als Weihestätte

Bereits die jüngere Generation der Romantiker — vor allem Bettina, aber ebenso auch E. T. A. Hoffmann, Brentano u. a. — beginnt mit der Mythifizierung seiner Gestalt und legt die Begriffe fest, in denen Beethoven fortan als geistige Gestalt interpretiert werden sollte und tatsächlich auch interpretiert wurde. Er war der Magier, der große Zauberer, der Revolutionär, der Priester, der Verkünder eines neuen, die Menschheit beglückenden Evangeliums. Darin aber kündigt sich auch schon eine neue Art des Musik-Hörens und Musik-Erlebens an, die bei keinem früheren Komponisten möglich gewesen wäre. Erst durch die Musik Beethovens wird das Konzert zu einem Ort gedanklicher Erhebung, sittlicher Aufrichtung, moralischer Stärkung, und der Konzertsaal zu einer Stätte, wo man Musik geschlossenen Auges, den Kopf womöglich gedankenschwer in die Hand gestützt, nicht bloß „hört", sondern in sich aufnimmt, grübelnd und nachsinnend, etwa in derselben Haltung, wie man den Verkündungen eines Propheten oder den erleuchtenden Gedankengängen eines Philosophen lauscht.

Dieses Ernst-Nehmen der Musik Beethovens hat in der Tat dazu geführt, daß man mehr und mehr über dem Nachdenken das Hören verlernt und es beinahe als Sakrileg empfunden hätte, Beethovens Musik primär als das zu nehmen, was sie nun einmal in erster Linie war: nämlich Musik und nicht Demonstration einer die Lebensrätsel lösenden Weltanschauung in Tönen.

Es geht hier nicht darum, die einzelnen Stadien zu beschreiben, in denen sich die wechselnde und fortschreitende Mythologisierung und Ideologisierung Beethovens und der Musik Beethovens vollzogen hat. Daran haben — das wurde oft genug dargestellt — schöpferische Musiker, besonders Wagner, aber auch Dichter — als erster Grillparzer —, Philosophen — Schopenhauer und Nietzsche — und Maler einen sehr wesentlichen Anteil. Für die Herrschaft Beethovens im Musikleben, die allmählich zu einer tyrannischen Alleinherrschaft ausartete und für die spezifische Ideologie, die diese Vorherrschaft untermauerte, haben diese insgesamt nur die Stichworte geliefert und die Richtung gewiesen. Der Beethoven-Kult als gesellschaftliches Phänomen hat der geistreichen oder tiefsinnigen Deutungen, die Musiker, Dichter und Denker beisteuerten, nur in geringem Maße bedurft; er erzeugte seine eigene Ideologie, die selbst wiederum die Situation des Bürgertums und die Art und Weise widerspiegelte, in der dieses sich selbst verstanden hat oder verstehen wollte.

Mißverstanden

Für diese anonyme Beethoven-Ideologie, die in der Regel freilich jeweils einen prominenten Wortführer hatte, ist der Übergang vom heroischen zum tragischen Lebensgefühl des Bürgertums, vom revolutionären Optimismus zu einem resignierenden Pessimismus von entscheidender Bedeutung. Über die gescheiterte Revolution von 1848 hinaus bis zur Reichsgründung 1870 bleibt Beethoven der aktive Heros und wird in seiner Musik vor allem das Kämpferische, Sieghafte, Weltbezwingende gehört. In dem Beethoven-Bild von 1870 — dem ersten groß gefeierten Jubiläum zum 100. Geburtstag — fehlt zwar der besondere Charakterzug des Revolutionärs (der dem Beethoven-Bild der Romantiker durchaus noch eigen war); aber Beethoven ist jetzt vornehmlich der sittliche Aktivist, der den kategorischen Imperativ gleichsam in Musik übertragen hat, er wird —

ähnlich Schiller — zum Repräsentanten des deutschen Idealismus, der — ganz im Sinne der Zeit — als deutsche Gegenbewegung zur französischen Revolution verstanden, oder besser: mißverstanden wird.

Ambros leitet seit den 50er Jahren mit seinen verschiedenen Beethoven-Artikeln auf höchstem Niveau diese idealistische Stilisierung des Beethoven-Bildes ein, in dem das Ethos und die Religiosität Beethovens zum dominierenden Merkmal seiner Kunst erhoben wird. Beethoven wird als nationaler Klassiker etabliert, in dessen Schaffen neben dem sittlichen Ernst noch das Moment der Arbeit, der herkulischen Energie, des mühevollen Ringens, besonders unterstrichen wird. (Ludwig Nohl: „Denn während unsere Dichter und deren Größter, Goethe, voran von Station zu Station ihres Schaffens sichtbarlich erschlaffen und in ihren Produkten je länger je weniger wirklichen Lebensgehalt bieten . . . wächst dieser Musiker stets riesenhafter empor, vollendet eine Herkulesarbeit nach der andern, so daß die Reihe seiner großen Symphonien fast wie Menschheitstaten dastehen, und türmt schließlich die Felsblöcke, die er aus den Urgründen des Menschentums und oft wie in schweißvoller Mühe, mit felsenharter Hand sich herausgebrochen, in seiner „Symphonie an die Freude" zu einem Bau auf, in dem fast alles menschliche Sein und Fühlen Platz hat . . ." (Beethoven und Österreich, Wien 1871, S. 83.)

Gegensatz zu Mozart und Haydn

Und sogleich erscheinen in dieser Phase der Ideologisierung auch schon die anderen, früheren Meister der Tonkunst in der charakteristischen kontrapunktischen Funktion zu Beethoven: Mozart und Haydn als die Heiter-Verspielten, die ihre Werke ohne Mühe, mit größter Leichtigkeit geschaffen haben, und — noch ferne — J. S. Bach, der aus dem Vollen einer gesicherten, in ihrem religiösen Glauben ungebrochenen Welt- und Gesellschaftsordnung schaffen konnte. Bachs Größe, allmählich ins Bewußtsein vordringend, ist von unproblematischer Monumentalität, wogegen man in Beethovens Größe das Problematische nicht missen möchte, durch das seine Werke eben erst das Signum des hart Errungenen, aus inneren Kämpfen in schwerer und schwerster Arbeit Hervorgebrachten, deshalb Heroischen und Sieghaften, erhalten. Beethoven ist nun der Komponist der Vita activa, der durch sein Werk die Richtigkeit des bürgerlichen Leistungswillens, des mühevollen, aber unaufhaltsamen Aufstiegs zu Macht, Besitz und Größe bestätigt und verklärt, der also die Moral und Gesinnung des Bürgertums in der Phase der stürmischen Industrialisierung musikalisch verherrlicht.

„Zentralsonne"

Mit den Jubiläumsfeiern von 1870 beginnt auch etwa jener Prozeß der Neuorientierung und Umstrukturierung des öffentlichen Musiklebens und des musikalischen Bewußtseins der Öffentlichkeit auf Beethoven hin, durch die er als Zentralsonne des musikalischen Geschehens wie der Musikgeschichte schlechhin installiert wird. Von 1870 bis 1914 herrscht die von niemand ernstlich bezweifelte Überzeugung, daß Beethoven in seinem Werk der Musik ein absolutes allgemeingültiges Maß gesetzt habe, an dem sowohl die Musik vor ihm, wie erst recht alle Musik nach ihm zu messen sei und durch das jedem Komponisten und jedem musikalischen Kunstwerk ein genau bestimmter Standort zugewiesen wird, wie in einem Planeten-System jeder Stern durch seinen Abstand zur Sonne im Weltraum seinen Platz erhält.

Ästhetischer Maßstab

Beethoven wurde aber nicht nur Ziel und Mitte der gesamten Musikgeschichte, auch die musikalische Form, in der sich das Schaffen dieses Genies vornehmlich manifestiert hatte, wurde zur Bedeutung eines Prototyps aller Musik aufgewertet. Im Beethovenschen Werk, namentlich in seinen beiden wichtigsten Gestalten, der Symphonie und Sonate, waren das „musikalische Prinzip und das musikalische Gesetz schlechthin formuliert. Es bestimmt das Musikalisch-Gute und -Böse. Mit anderen Worten: in ihm war die kategorische Erklärung dessen enthalten, was Musik sei und wo die hier so überaus wichtige Grenze zwischen schön und häßlich gezogen werden müsse. Es bestimmte also die musikästhetischen Anschauungen in höchstem Maß, bildete selbst eine populäre Ästhetik der Musik, deren Einfluß auf das Musikleben kaum zu hoch angeschlagen werden kann . . . man kann geradezu von einer Rechtfertigung des Musiklebens der Vorkriegszeit aus Beethoven sprechen. Weil Beethoven gelebt und komponiert hatte, gab es eine Musik." (Erhart Ermatinger, Zerfall und Krise des nachklassischen Musiklebens, Seite 17/18, Bern und Leipzig 1939.)

Ritual des Konzerts

Wesentlich an dieser Entwicklung ist, daß das Werk Beethovens vor allem die Symphonie Beethovens, zum geistigen Mittelpunkt der Konzertprogramme wird, um den herum die Werke der Vorläufer und Nachfahren garnierend sich gruppieren. Die Konfrontierung mit einer Beethoven-Symphonie (die allenfalls durch ein Instrumentalkonzert ersetzt werden konnte) wird zur Bewährungsprobe aller anderen Werke, die jedoch in keinem Fall diese aus ihrer zentralen Position verdrängen dürfen. Das mag mit einer der Gründe dafür gewesen sein, daß sich die Symphonien Bruckners und Mahlers so schwer durchsetzen konnten. Beide tendierten selbst dazu, jeweils Mittelpunkt eines Orchesterkonzerts zu werden; sie störten schon durch ihre Länge die Proportion, Beethoven mußte bei ihnen „zu kurz kommen". Die „legale" Form des Programms, die in ihrer Drei- oder Vierteiligkeit selbst die Form einer Beethoven-Symphonie zur äußeren Rahmenform der musikalischen Veranstaltung erweiterte, wurde durch die Symphonien Bruckners und Mahlers gefährdet — Grund genug, um ihnen die Aufnahme möglichst zu verwehren.

Doch die programmprägende Zentralstellung der Beethoven-Symphonie ist nur ein äußeres Merkmal. Durch sie wird avisiert, daß nunmehr die Symphonie als „Erlebnis" eine besondere, kultische Bedeutung erhalten hat, durch die der bisherige „Held" des Konzerts, der Virtuose (und völlig das „Wunderkind") aus seiner bis dahin dominierenden Stellung verdrängt wird.

„Bärenernst"

Was bedeutet diese, in dem sonst sich mehr und mehr veräußerlichenden Kunst- und Musikbetrieb des ausgehenden 19. Jahrhunderts erstaunliche Akzent-Verlagerung? Was wurde in den Symphonien

Dr. Dominik Hartmann, Philosoph, Musikschriftsteller und Kritiker von Rang, ist kurz nach der Fertigstellung des hier veröffentlichten Beitrages im Alter von 56 Jahren in Wien gestorben. Es war ihm nicht vergönnt, seine Arbeit über die soziologischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen der österreichischen Musik des 20. Jahrhunderts zu beenden. Einen Ausschnitt aus dieser Arbeit konnten wir unseren Lesern im April 1969 vorlegen („Der Schönberg-Verein").

Der Aufsatz über „Beethovens Ruhm" erscheint in Kürze auch im Almanach der Wiener Festwochen 1970, der unter anderen Beiträge von Leonard Bernstein, Friedrich Gulda, Horst Koegler, Jens Peter Larsen und Witold Wirpsza enthalten wird.

Beethovens und als was wurden sie erlebt, daß plötzlich nun sie und nicht ein attraktiver Virtuose, den man gehört haben muß, zu einer obligaten Aufgabe wurde für den Konzertbesucher, die er geistig zu bewältigen hatte? War das durchschnittliche Konzertpublikum „musikalischer" geworden, so daß es an rein virtuosen Produktionen keinen Geschmack mehr gefunden hätte? Das ist stark zu bezweifeln. Vielmehr ist zu vermuten, daß etwas anderes als das rein Musikalische an den Symphonien Beethovens das wahre Antriebsmoment dafür gewesen ist, diese immer wieder im Konzert aufzuführen und zu hören.

Das Stichwort für die ideologische Deutung des Beethoven-Kults hat — wie so oft — die Haß-Liebe Nietzsches gegeben, der einmal von dem „Bärenernst" Beethovens spricht. Ein böses Wort, aber ein treffendes, das später von August Halm in dessen Beethoven-Buch (Berlin 1927) aufgegriffen und bestätigt wurde. „Sagen wir es mit aller Offenheit: es war in erster Linie das Sich-selbst-wichtig-Nehmen, was dem Zuhörer Beethovens, ich meine der Menge der Zuhörer, Genuß bereitete; und die Gefahr für die Macht Beethovens über uns besteht eben darin, daß wir uns selbst wichtig zu nehmen, nicht mehr so die Naivität oder auch die Kraft aufbringen."

Altarbild des Beethoven-Kults

Das war wider das falsche Beethoven-Bild gemeint, gegen das Halm anläßlich der Zentenarfeier des Todestags zu Felde zog, besorgt, mit dem Verblassen dieses Bildes könnte Beethoven überhaupt, auch der „wahre" Beethoven, der neuen Generation verlorengehen. Doch eben dieses Beethoven-Bild ist das Altar-Bild des Beethoven-Kults gewesen, der in ganz Europa das Musikleben bis 1914 unangefochten beherrschte. Es war der Beethoven derjenigen, die sich selbst wichtig nahmen und die vor allem für jenes Besondere seiner Musik empfänglich waren, das wiederum Halm am deutlichsten ausgesprochen hat: für das Fordernde dieser Musik, die sich nicht mit dem Zuhörer begnügt, sondern mehr verlangt, daß er eine Gemeinschaft bildet (ein Gedanke, den Furtwängler noch 1951 in seinem Aufsatz „Beethoven und wir", allerdings ohne Halm zu zitieren, wiederholte). „Diese Musik sagt vernehmlich: ich will den Zuhörer, nicht etwa nur diesen und jenen, wie es die Gelegenheit gibt, sondern ich will ein Volk zum Zuhörer, und wäre dieses Volk nicht da, so soll es entstehen, soll sich um mich scharen, soll sich meinetwegen, um meinetwillen und durch mich bilden!" (Halm, Beethoven, S. 43).

Beethovens Musik fordert also eine besondere Art von Publikum, nicht das gewöhnliche, amorphe Konzert-Publikum, sondern eine Zuhörerschaft, die idealtypisch das Volk repräsentiert. Seine Musik fordert aber nicht nur dieses Publikum, sie präformiert es zudem auch noch selbst dadurch, daß sie ein bestimmtes Menschentum vor-prägt. „Dieser Eindruck des Persönlichen, des Gesichts, ist so stark, daß wir in einer Symphonie Beethovens mehr sehen als eine Existenzform von Musik . . ., daß wir sie unwillkürlich als Symbol einer bestimmten Art von Menschentum nehmen, wozu uns weder Mozart noch Haydn auch nur mit einer Symphonie veranlaßt . . . Ja, so sehr besteht diese Tatsache, daß wir zwar eine vollwertige musikalische Bildung demjenigen absprächen, der Haydns und Mozarts Symphonien nicht kennt; demjenigen aber, der Beethovens Symphonien nicht kennt, einen Mangel an allgemeiner, menschlicher Bildung vorzuwerfen uns nicht scheuten." (a. a. O. S. 68/69).

Die Inbrunst Romain Rollands

Was Halm hier aus der Distanz der Nachkriegszeit beschreibt, war in der Hochblüte des Beethovenkults, etwa zwischen 1903 bis 1914, vom Pathos einer Begeisterung erfüllt, die häufig genug religiöse Inbrunst streifte. Das Erscheinen von Romain Rollands Buch „Das Leben Beethovens" im Jahr 1903 markiert den Beginn einer neuen Beethoven-Begeisterung, die alle früheren Phasen der Wirkung dieses Meisters, denen es an Bewunderung, Verehrung und Begeisterung wahrlich nicht gefehlt hat, weit in den Schatten stellt. Diese neue Begeisterung geht nicht gerade von Frankreich aus, sie war im übrigen Europa, zumal in Deutschland und Österreich, gewiß nicht geringer, doch hat sie nirgends einen so vielfältigen literarischen Ausdruck gefunden wie in Frankreich. Zum Unterschied von der mehr oder weniger wissenschaftlichen Beethoven-Literatur der gleichen Zeit in Deutschland, wird Beethoven in Frankreich nach der Jahrhundertwende fast nie nur oder auch nur primär als Objekt der Musikwissenschaft behandelt. Andere Gründe als wissenschaftliche oder auch nur musikalische veranlassen die Autoren, sich mit Beethoven zu befassen, und ihre Arbeiten zielen daher auch über das rein Biographische oder Musikhistorische hinaus. Das war ohne Zweifel in der besonderen geistigen und politischen Situation Frankreichs nach der Niederlage von 1871 begründet; trotzdem gilt die ideologische Interpretation, die Beethoven hier erfahren hat, durchaus nicht nur für Frankreich. Es ist vielmehr die Ideologie des Beethoven-Kults selbst, die hier entwickelt wurde und die aussprach, was man überall fühlte und meinte, wo mit Beethoven und dessen Werk ein ähnlicher Kult getrieben wurde. Welchen Ursprung hat dieser Kult?

Trost für die Beladenen

Romain Rolland beschreibt schon in der Einleitung seines Buches, das bekanntlich ursprünglich in Fortsetzungen einer Serie von Lebensbeschreibungen großer Männer in den von Charles Peguy herausgegebenen „Cahiers de la Quinzaine" erschienen ist, die psychologische Situation, der seine Arbeit ihre Entstehung verdankt. „Das Leben ist hart. Für diejenigen, die sich in die Mittelmäßigkeit der Seele nicht schicken können, ist es ein täglicher Kampf, und meist ein trauriger Kampf, ohne Größe, ohne Glück, ausgefochten in Einsamkeit und Stille." Sie leben nebeneinander her, in Armut, Sorgen, hoffnungslos, ohne Trost und Hilfe. „Sie dürfen nur auf sich selbst rechnen; und es gibt Augenblicke, wo die Stärksten sich unter der Bürde beugen. Sie rufen um Hilfe, um einen Freund." Und Rolland setzte fort: „Ces Vies des Hommes illustres . . . sont dédiées aux malheureux" — und wer wäre das im Grunde nicht? „Erwecken wir die Schar der Heroen." Heroen aber sind nur die, „die groß waren durch das Herz". Ihr Leben war fast „immer ein langes Martyrium!" Und später: „An der Spitze dieser heroischen Legion geben wir die erste Stelle dem starken und reinen Beethoven . . . Beseelen wir neu nach seinem Beispiel den menschlichen Glauben an das Leben und an den Menschen."

Beethoven wird von Rolland also als „Tröster" für die Beladenen vorgestellt, für die Unglücklichen, die an der „brutalen Wirklichkeit" leiden. Für die Generation von 1903, die Beethoven für sich neu entdeckt, ist das Leben zur Last geworden. Verraucht ist der heroische Optimismus der Gründerzeit — im etablierten Kapitalismus wächst das Unbehagen an der Wirklichkeit, entfaltet sich ein „tragisches Lebensgefühl", dem die „brutale Wirklichkeit" verhängnisvoll und hoffnungslos erscheint. „Die Luft ist schwül um uns. Das alte Europa erstarrt in einer drückenden und lasterhaften Atmosphäre. Ein Materialismus ohne Größe lastet auf den Gedanken und hält das Handeln der Regierungen und der Einzelnen in Ketten. Die Welt stirbt an Atemnot in ihrem klugen und niedrigen Egoismus. Die Welt erstickt!" So beginnt Rolland seine Lebensdarstellung Beethovens. Es ist dasselbe „Leiden an der Wirklichkeit", das in ganz Europa — in Deutschland, Skandinavien, Rußland und Österreich — den großen revolutionären Kunst-Bewegungen vorangegangen ist. Leben ist Leiden, und Größe ist Überwindung des Leidens, nicht mehr durch „Kampf zum Sieg",



Für einen HiFi-Stereo-Plattenspieler der Spitzenklasse ist das beste Tonabnehmer-System gerade gut genug:

Philips SUPER M 412

Das Tonabnehmersystem der absoluten Spitzenklasse, das Tonabnehmersystem, das alle Qualitätsansprüche des verwöhnten HiFi-Freundes erfüllt – Philips schuf es! Dank internationaler Erfahrung und gezielter Entwicklungsarbeit entstand ein System, das eine neue Generation begründet: Philips Super M! Das von Philips neuentwickelte Magnetmaterial ermöglicht minimale dynamische Masse und gleichzeitig hohe Ausgangsspannung. Dieses System erreicht höchste Werte für Abtastfähigkeit ohne Verzerrung oder Klangverfälschung.

Wenn Ihnen HiFi-Musikgenuß die Anschaffung eines Spitzen-Plattenspielers wert ist – bleiben Sie daher nicht auf halbem Wege stehen: Vervollkommnen Sie Ihren Plattenspieler durch den Einbau eines Tonabnehmersystems der neuen Generation Super M: 412, 401 und 400. Philips Super M-Systeme sind von höchster Präzision.

Machen Sie mehr aus Ihren Schallplatten, machen Sie mehr aus Ihrem Plattenspieler – entscheiden Sie sich für Philips Super M; es erwartet Sie ein neues Klangerlebnis. Informieren Sie sich beim Fachhandel über die Philips Super M-Systeme 412, 401 und 400 – oder: Senden Sie den Coupon ein.

....nimm doch **PHILIPS**

PHILIPS
412

DM 360,-*

hi fi
HIGH FIDELITY INTERNATIONAL

PHILIPS

*empf. Richtpreis

Coupon. An die Deutsche Philips GmbH, 2 Hamburg 1, Postfach 1093.
Bitte senden Sie mir kostenlos Ihre Unterlagen über Philips Super M-Systeme.

sondern durch ein „Martyrium". „Ein Unglücklicher, ein Armer, ein Kranker, ein Einsamer, der schmerzgewordene Mensch, dem die Welt die Freude versagt, schafft die Freude selbst, um sie der Welt zu geben. Er schmiedet sie mit seinem Unglück" (Rolland).

„Dieser Gott ist ein Mensch"

Der „schmerzgewordene Mensch", dem durch sein Martyrium die Transsubstantation des Leidens in Freude gelingt und der die Leidenden durch das Erlebnis seiner Musik an diesem Prozeß teilnehmen läßt. Hier schimmert bereits das Bild durch, das das eigentlich kultische Element im Beethoven-Kult enthüllt: das Selbst-Opfer des Leidensmannes, der durch sein Martyrium die Menschheit erlöst, indem er als das große Vorbild zur Nachfolge auffordert. Beethovens Musik lehrt, das Leben zu ertragen, lehrt, daß man zu leben habe und dennoch rein bleiben könne. Mehr noch. Beethoven, „dieser Gott ist ein Mensch" (Raymond Bouyer, Le secret de Beethoven, Paris 1905). Er ist der Schmerzensreiche, der als Einsamer klagt. Aber wenn er über die Wirklichkeit klagt, dann ist die Klage niemals das Letzte. Er ist immer menschlich. Er ist der Gestalter seiner selbst und er spricht immer nur aus sich selbst. Er schafft alles nach seinem Ebenbild. Seine Musik „ist das Geständnis eines fühlenden Menschen, der immer die Liebe erhofft und niemals die Hoffnung verleugnet hat" (Bouyer, zitiert nach Leo Schrade, Das französische Beethovenbild der Gegenwart, in „Beethoven und die Gegenwart", Festschrift zum 60. Geburtstag von Ludwig Schiedermair, Berlin und Bonn 1937).

Das sind aufschlußreiche Worte. Der Beethoven-Kult entsteht in einer Situation, in der es dem einzelnen nicht nur schwerfällt, sondern unmöglich erscheint, rein zu bleiben und zu lieben, ja, in der er die „Hoffnung auf Liebe" verleugnet. In einer Welt, in der keine Aussicht besteht, Liebe, Güte und Menschlichkeit zu verwirklichen, so daß der — der sich danach sehnt — den Weg Beethovens gehen muß, den „Weg nach innen", in die Idealität der individuellen Privatexistenz, in der allein das Gute und Schöne sich noch erhalten hat.

Mit dieser Deutung hat die Apotheose Beethovens jedoch ihren Höhepunkt noch nicht erreicht. Nicht nur das Vorbild und den Führer wollte man in ihm sehen. Das reichte für die Ritualisierung eines Kults noch nicht aus. Beethoven mußte zum Gott werden, der die Menschheit repräsentiert, zum neuen Heiland, dessen Erlösertat immer von neuem — wie das Meß-Opfer — wiederholt werden konnte. Er mußte immer wieder stellvertretend geopfert werden, die Leiden der andern auf sich nehmen und sie durch sein Martyrium in Freude verwandeln. „Sein Dasein ist ein ewiges Martyrium gewesen. Ununterbrochen besteigt er den Kalvarienberg, um sich jedesmal mit einem schöneren Gesang zu erheben. Beethoven ist der leidende Heiland, der im Leiden göttlich wird, der alle Schmerzen der Welt in sich trägt" (Gaston Rageot, zitiert nach Schrade).

„Er hat eine Sendung und eine Passion vollbracht, denen ähnlich, die auf der Welt das Bild des gekreuzigten Jesus errichtet haben" (Georges Pioch, Beethoven, Paris 1909, nach Schrade). Und endlich spricht André Suarès es aus: die Musik Beethovens ist eine universelle Religion, weil sie, die Musik eines Unglücklichen, „von dem Willen getrieben ist, die Menschen aus ihrem Elend zu befreien. Weil seine Macht in der Güte liegt und er den Sieg nur gesucht habe, um den Triumph der Güte in einem besseren Menschen zu sichern. Weil er immer der große Eroberer der menschlichen Hoffnung ist. Weil er opfernd selbst geopfert wird."

Symphonie als musikalisches Opfer

Damit ist die radikalste Formulierung der ideologischen Interpretation Beethovens gefunden, diejenige, die der Praxis des Beethoven-Kults am meisten entspricht. In der von diesem Kult geprägten Form des Konzerts, dessen Höhepunkt lange Zeit unbestritten eine Symphonie Beethovens gewesen ist (an deren Stelle allmählich auch eine andere Symphonie treten konnte, wenn sie nur ideell und formal aus dem Typus der Beethoven-Symphonie abzuleiten war), wurde ein „musikalisches Opfer" im rituellen Sinn vollzogen: in immer neuen Wiederholungen wurde in den Aufführungen der Symphonien Beethovens der Künstler „geopfert", indem sein Selbst-Opfer — sein Martyrium, seine Überwindung des Todes durch die Verwandlung des Leids in Freude — vorgeführt wurde.

In dem durch die Apotheose Beethovens zur verweltlichten Kirche gewordenen Konzertsaal ging es im wesentlichen nicht mehr primär um Musik, sondern um „Erlösung", freilich um Erlösung durch Musik, der nunmehr die Funktion zugefallen, stellvertretend nicht nur auszusagen, was der einzelne unten im „bürgerlichen Auditorium" leidet, sondern auch dieses „Leiden" in Freude zu verwandeln, damit er, gestärkt und getröstet, das ihm auferlegte Leiden gleichsam bejahend und als sinnvoll empfindend, wieder in die Wirklichkeit des Lebens hinaustrete. Musik wurde in der institutionalisierten Form des Konzerts, die auf Beethoven begründet war, als „Sinngebung" vermittelt: durch sie wurde die Last der „brutalen Wirklichkeit" aufgehoben und das Leiden geheiligt, denn dieses war ja nur der Stoff, der in der Musik eine Transsubstantation erfuhr und durch Beethoven in Freude verwandelt wurde. Wenn Leben und Mensch-Sein schon unabänderlich „Verdammtsein zum Leiden" bedeutete, dann war den Menschen durch Musik, vor allem durch Beethoven, die Erlösung zuteil geworden, im ritualisierten Konzert die Umwandlung des Leidens in Freude zu erleben und sich immer wieder im Konzert vom Leben zu erholen und die Leidensfähigkeit zu regenerieren.

Der Dirigent als Priester

In dieser besonderen ideologischen Interpretation der Musik (und speziell der Musik Beethovens) ist nicht nur die Umwandlung des Konzert zum Ritual begründet, sondern eben damit auch die priesterliche Funktion des Interpreten, in erster Linie des Dirigenten. Denn indem der Interpret Musik „realisiert", ist er es, der das sinngebende Erlösungswerk vollbringt; er vermittelt zwar nur, aber er hat — wie der Priester — teil an ihm als dessen sichtbarer Exponent, und es hängt nicht so sehr von seinem technischen Können ab als von seiner „Weihe", ob das Erlösungswerk durch ihn gelingt.

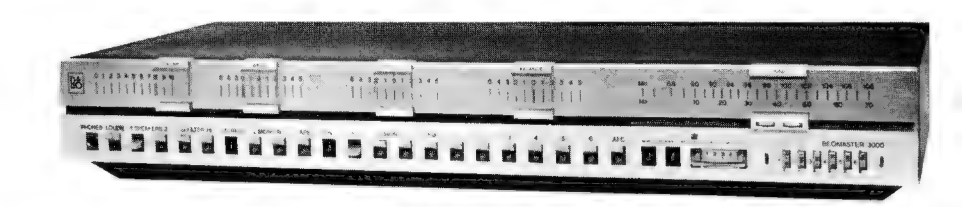
Der Beethoven-Mythos und der durch ihn charakterisierte Typ des Ritual-Konzerts mit dem Interpreten in priesterlicher Funktion ist die ideologische Ausprägung einer besonderen gesellschaftlichen Situation, in der das Bestehende durch die große „klassische Kunst" sowohl repräsentiert als auch sanktioniert wird. Gleichgültig nach welchem politischen oder wirtschaftlichen System das Bestehende strukturiert ist, wo Herrschaft in einer bedrückenden Ordnung sich manifestiert, die den Beherrschten das Leben zur Last macht und die Wirklichkeit brutalisiert, dort wird durch Institutionalisierung und Ritualisierung „Entlastung" gesucht und gefunden. Für den Bereich der Musik hat in dem solcher „Entlastung" dienenden Prozeß der Institutionalisierung das Werk Beethovens von Anfang an eine immense Rolle gespielt. Es mindert nicht die erhabene Größe dieses Werkes, wenn festgestellt wird, daß Beethoven mit seiner Musik diese Wirkung selbst bezweckt hat und daß sie durch ihre ideellen und moralischen Implikationen, vor allem aber durch den von Beethoven selbst bewußt geschaffenen Konnex seines Werkes mit seiner Person, mit seinem besonderen Schicksal, daß sie durch ihre besondere Interpretations-Bedürftigkeit den Keim der späteren Ideologisierung der Kunst und Mythologisierung des Künstlers gesät hat.

Bekenntnis und Lippenbekenntnis

In der Zeit von 1870 bis weit über den ersten Weltkrieg hinaus wurde der Beethoven-Mythos als wesentlicher Bestandteil der bürgerlichen Bildungs- und Kunst-Ideologie etabliert. Als solcher und durch seine Verankerung im ritualisierten Konzert war er ein Element konservativer Gesinnung und der künstlerischen Reaktion, repräsentativ für eine Gesellschaft, die sich mit dem Lippen-Bekenntnis zu humanitären Idealen, zur „organischen" Ordnung und Gestalt, selbst betrog und darüber hinwegtäuschte, daß sie in ihrem starren Festhalten am Bestehenden die Negation all dessen, wofür Beethoven ihr einstand — Unfreiheit und Bestialität —, austrug. Beethoven lieferte dieser Gesellschaft mit seiner Musik die „große Schlüssel-Attitüde" (Arnold Gehlen), die es ihr erlaubte, mit allem, schließlich noch mit dem Grauen, fertig zu werden, weil in ihr das „Reich der Freiheit" aufgehoben war und in den privaten Innenraum des Individuums um so erlösender und tröstender hineinstrahlte, je größer und unmenschlicher die äußere Bedrückung wurde.

Beethoven war in der Entwicklung von 1850 bis 1914 mehr „an der Zeit" als jeder andere Komponist, weil seine Musik dem Subjektivismus als Fluchtweg in die bessere Innen-Welt der Privatheit dadurch so sehr entgegenkam, daß sie jeden, der sich mit ihr identifizierte, die eigenen Gedanken, Gefühlsreaktionen unmittelbar so erleben ließ, als ob sie überpersönlich belangvoll wären. An ihr fanden alle einen Halt, die die fortschreitende Unterhöhlung der bisherigen Ordnung und die durch den gesellschaftlichen und technischen Wandel in Frage gestellte Gültigkeit bestehender Institutionen nicht zur Kenntnis nehmen und akzeptieren wollten. Das war der eigentliche Grund für die zum Teil so aggressive Ablehnung Beethovens im Jahr 1927 durch jene Künstler, die sich dem Neuen verbunden fühlten und deshalb in Opposition standen zur alten Gesellschaft, zur „Welt von gestern". Indem sie Beethoven mit dieser Welt gleichsetzten, haben sie an ihm ohne Zweifel ein Unrecht begangen — aber auch darin mag noch eine tiefere Beziehung zu ihm lebendig gewesen sein als in den oratorischen Lobpreisungen, hinter denen sich damals wie heute nur Gleichgültigkeit verbirgt.

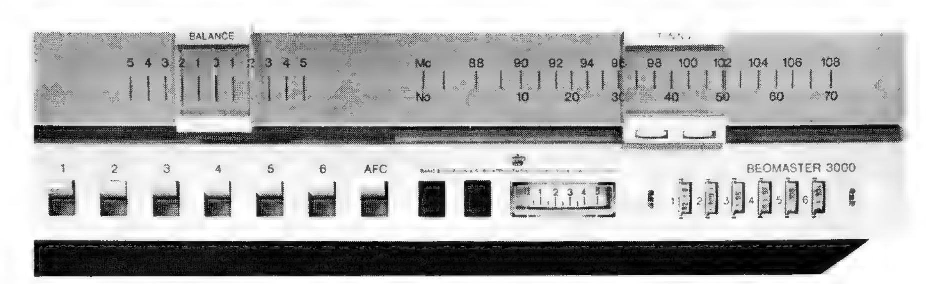
Beomaster 3000



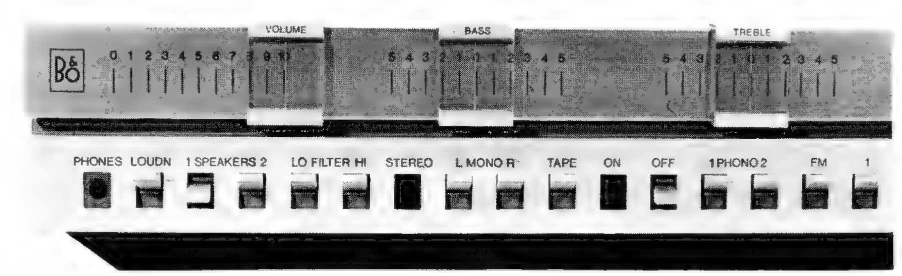
Der dänische Hersteller Bang & Olufsen bot bereits sei seinem Verstärker Beolab 5000 mit den rechenschieberähnlichen Skalen ein vom bisher gewohnten völlig abweichendes, aber gleichzeitig elegantes Geräteaussehen. Die gleiche übersichtliche Frontplattengestaltung finden wir bei dem Empfänger-Verstärker Beomaster 3000 wieder.

Beschreibung und Aufbau

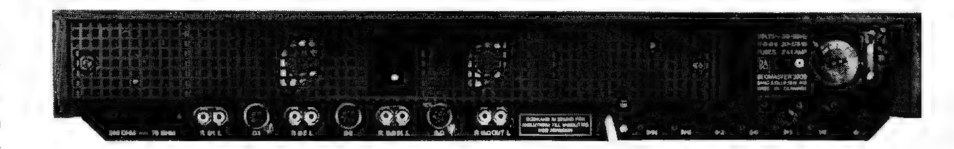
Auf der rechten Frontplattenhälfte ist oben die mittels zweier Rändelräder fein bedienbare, in Frequenzen und Kanalzahlen geeichte Empfängerabstimmung, links daneben der Balanceregler des nachgeschalteten Stereoverstärkers angeordnet (Bild 1a). Die darunter befindlichen Tasten 1—6 dienen der Senderwahl, die Taste AFC der genauen Einhaltung der jeweils gewählten Empfangsfrequenz. Daneben finden wir die Anzeigelampen für die Sendereinstellung auf Trägermitte, das feldstärkeabhängige Abstimminstrument sowie die den Tasten 1—6 zugehörigen sechs Kleinskalen für die Sendervorwahl. Die linke Frontplattenseite enthält ausschließlich die zur Bedienung des Stereoverstärkerteiles erforderlichen Einstellreiter und Tasten (Bild 1b). Mit den Tasten „L Mono R" kann auf monaurale Wiedergabe des linken, rechten oder beider Eingangskanäle umgeschaltet werden. Der Betriebswert des Gerätes wird zusätzlich durch das Vorhandensein eines Rumpel- und Rauschfilters, der freien Wählbarkeit von zwei angeschlossenen Lautsprechergruppen sowie dadurch erhöht, daß man z. B. ein Tonbandgerät mit Endstufe unmittelbar an die rückwärtigen, mit »In" gekennzeichneten Lautsprechernormbuchsen des Beomaster 3000 anschließen und dann, ohne Umstecken der Lautsprecher, die Modulation des Fremdgerätes abhören kann. Die fünf Skalenreiter ragen etwas über die Gehäuseoberkante hinaus. Sollte die Wiedergabe des Beomaster 3000 einmal nicht mit dem sonst von ihm gewohnten Klangbild übereinstimmen, so empfiehlt es sich nachzuschauen, ob z. B. beim Ab-



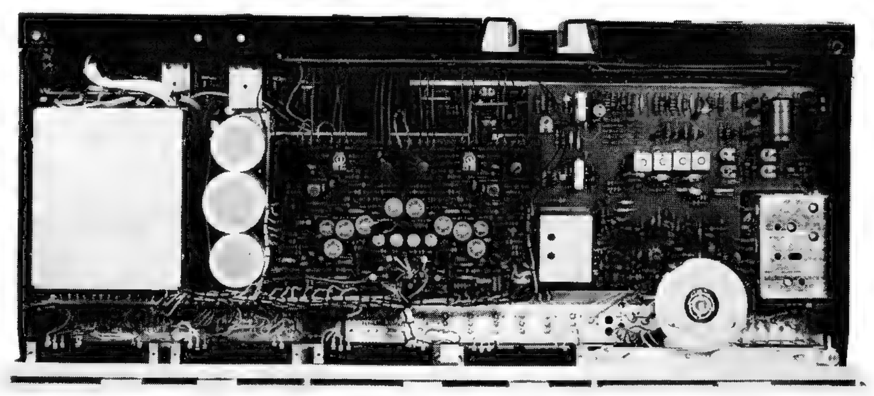
1 a Rechte Frontplattenhälfte des Beomaster 3000 mit allen Bedienungs- und Kontrollelementen des Empfängers und dem Balanceregler des Verstärkers



1 b Linke Frontplattenhälfte des Beomaster 3000. Sie enthält die Verstärker-Bedienungselemente



2 Rückseite des Beomaster 3000 mit dem Anschlußfeld für die Antenne (60/75 oder 240 Ohm), niederfrequente Modulationsquellen, äußere Leistungsendstufe (IN), sowie zwei Lautsprechergruppen. Oben rechts: Netzspannungswahlschalter sowie zusätzliche Balanceeinstellung (Test)



3 Chassisoberseite des Beomaster 3000

LE MANS IST EIN KINDERSPIEL GEGEN „4 KONZERTE FÜR CEMBALO UND ORCHESTER"

Der Shure V-15 Typ II Tonabnehmer muß ein besseres Spurverhalten aufweisen als ein Formel-III-Rennwagen. Dieser zunächst etwas absurd klingende Vergleich verdeutlicht jedoch die Wichtigkeit der Trackability (Abtastfähigkeit) für eine saubere, störungsfreie Abtastung aller Ihrer Schallplatten. Steigungen, Gefälle und gefährliche Kurvenstrecken einer Grand Prix-Rennstrecke sind hinreichend bekannt (weitere Beispiele wären Slalomstrecken, Hindernisrennen und Bobrennbahnen); nicht so bekannt ist jedoch die kuriose Tatsache, daß die Schallplattenrillen hochausgesteuerter Aufnahmen von Cembalo, Glockenspielen, Trommeln und Pianos, denen der Abtaststift des Tonabnehmers spurgenau folgen muß, wesentlich härter und schwieriger zu bewältigen sind, als die Rennstrecke von Le Mans. Die oft erwähnten Begriffe „Compliance" und „Masse" für die frühere Beurteilung eines Tonabnehmers sind heute nur noch Entwicklungs-Parameter, während die Trackability, die Abtastfähigkeit, der einzige aussagefähige Maßstab für Leistung ist. Starten Sie in die Ära der „High Trackability". Noch nie war das Klangerlebnis so beeindruckend. Bitten Sie Ihren Fachhändler Ihnen den Shure Super-Track® Tonabnehmer V-15 Typ II am Beispiel besonders schwer abzutastender Schallplatten vorzuführen. Er gewährleistet sicheren Kontakt zwischen Abtaststift und jeder Schallplattenrille bei einer Auflagekraft von nur $^{3}/_{4}$-$1^{1}/_{2}$ p (Gramm), auch unterhalb und oberhalb des Hörbereiches, selbst bei den höchsten Schnellen, die bei modernen Schallplatten vorkommen.

Shure Brothers, Inc., 222 Hartrey Avenue,
Evanston, Illinois 60204, U.S.A.



69/70-12

Technische Daten nach Angaben des Herstellers

a) Empfängerteil

Frequenzbereich	87,5 — 104 MHz
Eingangsempfindlichkeit gem. IHFM-Norm	2,0 μV
Begrenzer-Einsatzpunkt	1,0 μV, —3 dB
Trennschärfe für 400 kHz	55 dB
AM-Unterdrückung	45 dB
Gleichwellenselektion	3 dB
Detektorbandbreite	1 MHz
Klirrgrad bei 1 kHz, 40 kHz Hub und 100 μV Eingangsspannung	0,4 %
Übertragungsbereich	20 Hz — 15 000 Hz, ± 1,5 dB
Fremdspannungsabstand bezogen auf 75 kHz Hub und 100μV Eingangsspannung	70 dB
Übersprechdämpfung bei 1 kHz	40 dB
Pilottondämpfung	40 dB

b) Verstärkerteil

Musikleistung bei 1 kHz an 4 Ohm	2 x 60 W
Dauerton-Ausgangsleistung bei 1 kHz an 4 Ohm	2 x 30 W
Eingangsempfindlichkeit für Vollaussteuerung	
Phono, magnetisch	4,0 mV
Phono, Kristall	250 mV
Tonbandwiedergabe	250 mV
Eingangsimpedanz	
Phono, magnetisch	47 kOhm
Phono, Kristall	1 MOhm
Tonbandwiedergabe	1 MOhm
Klirrgrad bei einer Ausgangsleistung von 2 x 30 W an 4 Ohm im Frequenzbereich von 40 — 12 500 Hz	< 0,6 %
Intermodulation bei 2 x 30 W an 4 Ohm mit den Meßfrequenzen 250 und 8000 Hz bei einem Amplitudenverhältnis von 4 : 1	< 0,6 %
Dämpfungsfaktor an 4 Ohm Last	> 15
Übertragungsbereich	40 — 20 000 Hz, ± 1,5 dB
Frequenzgangbeeinflussung	
Tiefen bei 50 Hz	± 17 dB
Höhen bei 10 kHz	± 14 dB
Balanceregler	min. 60 dB
Rumpelfilter	
Grenzfrequenz	80 Hz
Dämpfungssteilheit	12 dB/Oktave
Rauschfilter	
Grenzfrequenz	4 kHz
Dämpfungssteilheit	12 dB/Oktave
Übersprechdämpfung	
zwischen den Kanälen	
bei 1 kHz	> 45 dB
zwischen 250 Hz und 10 kHz	> 30 dB
zwischen den Eingängen	
bei 1 kHz	> 60 dB
zwischen 250 Hz und 10 kHz	> 45 dB
Signal-Fremdspannungsabstand bezogen auf:	
2 x 30 W und Nenneingangsspannung bei	
Phono, magnetisch	≧ 65 dB
Phono Kristall und Tonbandwiedergabe	≧ 75 dB
bezogen auf:	
2 x 50 mW gem. DIN 45 500, Blatt 6	≧ 60 dB
Pegelunterschied zwischen beiden Kanälen im Dämpfungsbereich des Lautstärkereglers von 0 dB bis — 40 dB	< 3 dB

c) Allgemeine Daten

Abmessungen	Höhe 95 mm Breite 580 mm Tiefe 260 mm
Gewicht	8,7 kg
Anzahl der Transistoren	63
Anzahl der integrierten Schaltkreise	2
Sicherungen, primär	2 à 1 A träge
Netzspannung, umschaltbar auf	110, 130, 220, 240 V
Netzfrequenz	50—60 Hz
Leistungsaufnahme	20—180 Watt
Festpreis inkl. MWSt.	1680,— DM

zwischen zwei Sendern mindestens 200 kHz betrug, entstanden keine gehörmäßig wahrnehmbaren Trennschärfeschwierigkeiten. Für den Empfangsteil wäre noch eine zuschaltbare Stillabstimmung wünschenswert.

b) Verstärkerteil

Bei der Messung des Verstärkers fiel als erstes auf, daß die Ist-Ausgangsleistung an 4 Ohm den im Datenblatt genannten Sollwert bei weitem übersteigt. Interessanterweise deckt sich die vom Tester bei allen drei Belastungswiderständen gemessene Ausgangsleistung sehr gut mit der vom Hersteller auf Seite 20 der Beomaster-3000-Beschreibung dargestellten Leistungskurve. Hieraus ist zu entnehmen, daß bei der Festlegung der Mindest-Übertragungsdaten strenge Maßstäbe angelegt wurden. Der überwiegende Prozentsatz unserer Verstärker-Meßwerte stimmt mit seinen Solldaten überein, bzw. übertrifft diese sogar. Eine Ausnahme bilden u. a. die Dämpfungskurven des Rumpel- und Rauschfilters. Deren Steilheit beträgt leider nur 6,5 bzw. 9 dB/Oktave.

Um das Verständnis für den Tonabnehmer-Frequenzgang zu erleichtern, haben wir über eine, dem Schallplatten-Aufnahmefrequenzverlauf entsprechende Ersatzschaltung eingespeist. Entspricht der Frequenzgang des Tonabnehmer-Vorverstärkers dem Sollverlauf (3 180, 318, 75 μs), so muß sich zwangsläufig am Verstärkerausgang wieder ein im Toleranzbereich lineares Übertragungsmaß ergeben (siehe Bild 4 c).

Bei dem im Datenblatt genannten Belastungssollwert von 4 Ohm übersteigt der Klirrgrad für 10 und 15 kHz auch unterhalb von 30 W die im Geräte-Datenblatt genannte 0,6 %-Grenze. Bei der Klirrgradmessung zeigte sich folgendes: Bei praktisch allen Frequenzen war der k_2-Anteil in weiten Bereichen nahezu konstant und überwog den k_3-Wert. Außerdem begann, besonders bei größeren Ausgangsleistungen und den Frequenzen oberhalb von 1 kHz, der Klirrgrad nach ca. 10 Sekunden zu steigen, um dann nach ca. 30 Sekunden den in den Klirrgradkurven dargestellten konstanten Wert zu erreichen. Hieraus läßt sich folgern, daß beim untersuchten Gerät die Arbeitspunkteinstellung und/oder die Temperaturstabilisierung der Endstufe nicht optimal ist. Da im praktischen Betrieb jedoch keine Sinus-, sondern impulsähnliche Modulation vorkommt, liegt der hierbei entstehende Klirrgrad auch an 4 Ohm bis 30 Watt unter der 0,6 %-Grenze. Der Vergleich der 4-Ohm-Klirrgradkurven mit denen für 8 Ohm Last zeigt, daß letztere bis zu einer Ausgangsleistung von 30 W/Kanal eindeutig bessere Werte aufweisen. Auch bei 8 Ohm Last steht noch eine reichliche Leistungsreserve zur Verfügung. Der Autor dieses Berichtes würde daher bei Benutzung des Beomaster-3000 Lautsprecher mit 8 Ohm Impedanz anschließen.

Wenn auch gegenüber dem Datenblatt insgesamt vier, wohl auf Fertigungsausreißer zurückzuführende Meßwertabweichungen festgestellt wurden, so übertrifft auch das untersuchte Gerät noch mit Sicherheit die Forderungen der HiFi-Norm DIN 45 500.

Zusammenfassung

Mit dem Beomaster 3000 bietet Bang & Olufsen einen hochwertigen HiFi-UKW-Empfänger-Verstärker an, der sich wegen seines eleganten Aussehens und seiner hohen Leistungsfähigkeit manche Freunde erwerben dürfte. Di.

Ehrlichkeit ist



SANSUI 800 70 Watt Musikleistung, Feldeffekt-Transistoren, Frequenzgang 20–35.000 Hz, Klirrgrad unter 0,8 % bei Nennleistung und Vollaussteuerung.

SP 100 3-Weg-Lautsprecherboxen, 25 Watt Belastbarkeit, Frequenzgang 45–20.000 Hz.

SR 2020 BC Geschwindigkeiten 45 und 33⅓ UpM, direkter Riemenantrieb, mangnetisches Tonabnehmersystem.

SS 2 Dynamischer Kopfhörer, Frequenzgang 20–18.000 Hz, Klirrgrad unter 1 %.

die beste Politik

Was erwarten Sie von einer Hi-Fi Stereo-Anlage?
Vahrheit — Klang in seiner reinsten, natürlichen Form!
)en Weg zu diesem Ideal zeigt Ihnen SANSUI.

Als einer der Welt großen Audio-Spezialisten ist es unsere Verpflichtung, alles ber Klang und Klangwiedergabe zu wissen. Nach diesem Prinzip entwickeln und bauen vir unsere Hi-Fi Stereo Anlagen.

Jeder, der den 70 Watt AM/FM Multiplex Stereo Empfänger-Verstärker ;ANSUI 800 gehört hat, weiß, was wir meinen. Dieser Empfänger-Verstärker erfüllt \nsprüche, die man an mehr Watt und mehr Geld stellen kann:

Einen Frequenzgang von 20 bis 35 000 Hz,
einen Klirrgrad, der immer unter der 0,8 % Grenze bleibt,
eine Übersprechdämpfung besser als 35 dB,
getrennte Höhen- und Tiefenregler für jeden Kanal,
Anschlüsse für zwei Lautsprecherpaare, die je einzeln oder zusammen gehört werden können.

Die gleiche überzeugende Qualität finden Sie beim SR 2020 BC, einem nanuellen Hi-Fi Stereo Plattenspieler mit zwei Geschwindigkeiten und bei den 3-Weg Lautsprecherboxen SP 100. Der Plattenspieler bietet einige Raffinessen der SANSUI-Spitzengeräte; die Lautsprecherboxen sind in Klangqualität überzeugend ınd im Styling exklusiv.

Sie finden die gleiche ehrliche Politik auf der ganzen Linie — bei den Lautsprecherboxen, den Empfänger-Verstärkern, den Plattenspielern, den Kopfhörern — in über 100 verschiedenen Kombinationen.

Wählen Sie Ihre optimale SANSUI Anlage — Sie werden es nicht bereuen.

Sansui®

West Germany: **COMPO HI-FI G.M.B.H. 6 Frankfurt Am Main, Reuterweg 65, Frankfurt Tel: 72 75 37** Switzerland & Liechtenstein: EGLI, FISCHER & CO. LTD. ZURICH 8022 Zurich, Gotthardstr. 6, Claridenhof / Luxembourg: MICHAEL SHEN, EUROTEX 15, Rue Glesener / Austria: THE VIENNA HIGH FIDELITY & STEREO CO. 1070 Wien, Burggasse 114 / Belgium: MATELECTRIC 199, Boulevard Leopold II Laan, 199, Bruxelles 8 / Netherlands: TEMPOFOON BRITISH IMPORT COMPANY N.V. Tilburg, Kapitein Hatterasstraat 8, Postbus 540 / SANSUI ELECTRIC CO., LTD. FRANKFURT OFFICE Schiller Strasse 31, Frankfurt Main, West Germany / SANSUI ELECTRIC CO., LTD. 14-1, 2-chome, Izumi, Suginami-ku, Tokyo, Japan

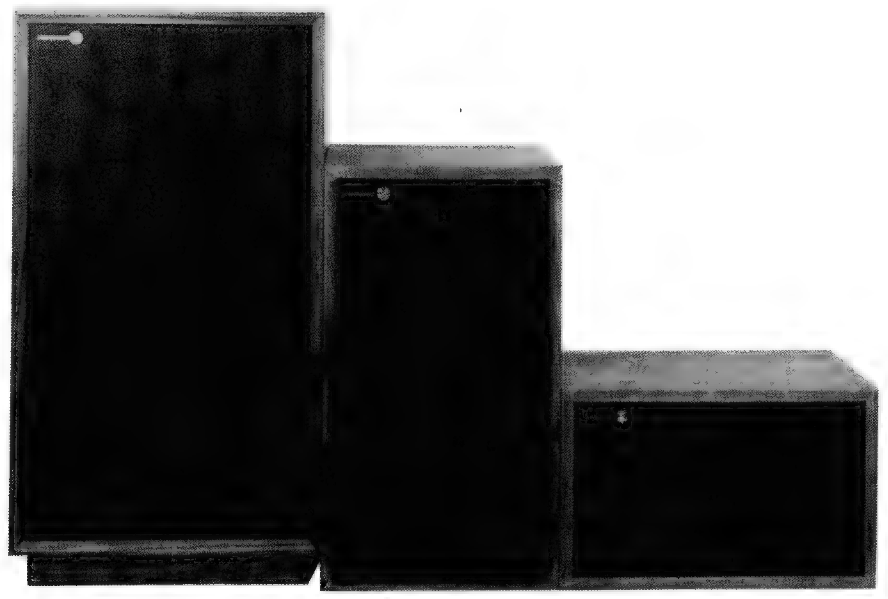
Audio Vox SV 1, Heco P 2000, Rectilinear III, X und Mini III, Scott S-17

Wie aus Tabelle 1 und den Bildern 1 und 2 zu ersehen ist, wurden für diesen Test Boxen recht unterschiedlicher Abmessungen und Preise zusammengestellt. Was die von der Frankfurter Firma Interaudio, Blank & Co. GmbH importierten amerikanischen Boxen „Rectilinear" betrifft, so handelt es sich gewissermaßen um einen „Familientest". Die ebenfalls amerikanische Audio Vox SV 1 (Import: Warschauer, Frankfurt) fügt sich gut in dieses Feld ein. Die Scott S 17 ist die zweitkleinste Box aus dem von der Firma Syma Electronic GmbH, Düsseldorf, vertriebenen neuen Scott-Programm und die Heco P 2000 ist, zusammen mit der Flachbox P 1000, die erste auf dem Markt befindliche Vertreterin der Heco „Professional Serie", in der noch mindestens vier weitere qualitativ und preislich abgestufte Modelle zu erwarten sind, deren teuerstes, die P 6000, an die Tausend-Mark-Grenze heranreicht. Wir waren sehr neugierig, wie der Vergleich zwischen Scott S 17 und Heco P 2000 ausfallen würde, und wie diese beiden kleinen Boxen sich im Feld der größeren Rectilinear-Modelle halten würden. Innerhalb ihrer Firmenprogramme nehmen die Scott S 17 und die Heco P 2000 analoge Positionen ein. Dieser Test stellt daher nicht nur Bezüge zwischen diesen beiden Fabrikaten her, sondern auch zwischen diesen und der Rectilinear-Familie.

Kurzbeschreibung der Boxen

Rectilinear III. 4-Weg-Standbox. 6 Lautsprechersysteme: 1 Tieftöner mit rund 10 kg schwerem Magneten, 1 Mitteltöner, 2 Hochtöner und 2 Super-Hochtöner für Frequenzen oberhalb 11 kHz. Anordnung der Lautsprechersysteme (Bild 3). Ganz geschlossene Box. Höhenregler. Schraubanschlüsse mit Bananensteckerbuchsen. Maximale Belastbarkeit 100 W.

Rectilinear X. Ganz geschlossene 3-Weg-Regalbox. 3 Lautsprechersysteme: 1 250-mm-Tieftöner, 1 130-mm-Mitteltöner, 1 65-mm-Hochtöner, Regler für Mitten und Höhen getruennt, beide bis 100%ige Dämpfung. Maximale Belastbarkeit 100 Watt. Schraubanschluß mit Bananensteckerbuchsen.



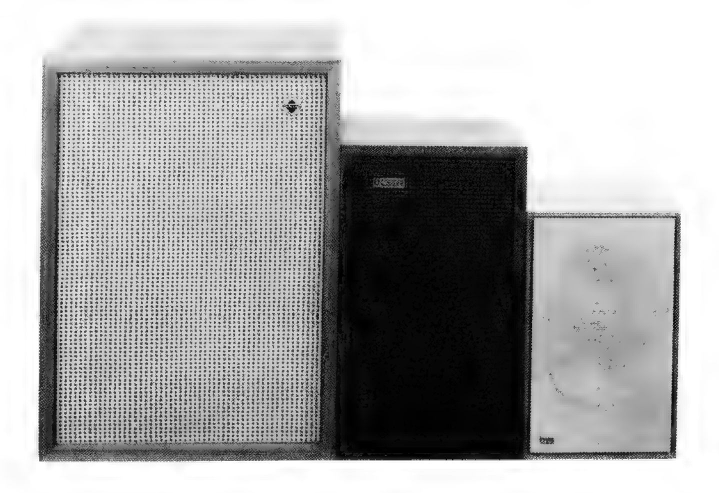
1 Von links nach rechts: Rectilinear III, Rectilinear X und Rectilinear Mini III.

Rectilinear „Mini III". Völlig geschlossene 3-Weg-Box. 3 Lautsprecher: 1 200-mm-Tieftöner, 1 130-mm-Mitteltöner, 1 50-mm-Hochtöner. Anordnung der Lautsprecher (Bild 4). Maximal mit 100 W belastbar. Regler für Höhen und Mitten getrennt. Schraubanschluß mit Bananensteckerbuchsen.

Audio Vox SV 1. Baßreflex-Box mit 1 Breitband-Lautsprecher von 220 mm Durchmesser. Druckausgleichsöffnung 120 mm Durchmesser. Doppel-Membran: Außen-Teil für Bässe und Mitten, Innen-Teil für hohe Mitten und Höhen.

Scott S 17. 2-Weg-Regalbox. Allseitig geschlossen, akustisch bedämpft. Lautsprecher: 1 200-mm-Tief-Mitteltöner, 1 75-mm-Hochtöner. Impedanz-kontrolliert. Stoffbespannte Schallwandverkleidung abnehmbar. Mittel-Hochtonregler. Schraubanschlüsse und Cinchbuchse.

Heco P 2000. Völlig geschlossene, akustisch bedämpfte 2-Weg-Box. Lautsprecher: 1 175-mm-Tief-Mitteltöner (Heco Linex-„Linear Excursion") mit stark dämpfender Membran-Sicke, 1 25-mm-Kalotten-Hochtöner. Besondere Spulen-Wicklung vermeidet Wirbelstrom-Verzer-



2 Von links nach rechts: Audio Vox SV 1, Scott S 17 und Heco P 2000

9-3302



Starten Sie diesen Coupon und landen Sie Ihren Coup.

Den Coup Ihres Lebens. Die Reise Ihres Lebens.
Sie brauchen sich nur zu entschließen. Zu zwei Wochen New York z.B.:
Hin- und Rückflug mit planmäßigen Pan Am Jet-Clippern in der Economy-Klasse. Doppelzimmer mit Bad in einem Touristenhotel in Manhatten. New York mit seiner einzigartigen Atmosphäre. Phantastische Museen und heiße Shows. Sie machen eine Besichtigungsfahrt durch die Stadt. Sie erleben den Broadway, Central Park, das Empire State Building, die 5th Avenue und viele andere Sehenswürdigkeiten.
Und in diesem Jahr können Sie Vollpension (zusätzlich \$7 pro Tag) oder Halbpension (\$3.50) buchen. So können Sie schon zu Hause Ihre privaten Ausgaben in New York genau überblicken.
Pan Am hält jeden Monat noch eine Menge anderer preisgünstiger Ferienpauschalreisen für Sie bereit. Entscheiden Sie sich für Florida. Für Ranch-Ferien in Arizona. Für Hawaii. Oder Kalifornien. Für die Rocky Mountains. Für eine Naturwunderreise, die Sie durch die Nationalparks der USA führt.
Irgendwo wartet ein großes Pan Am Ferienerlebnis auf Sie. Und dieser Coupon bringt Sie der Sache ein ganzes Stück näher. Starten Sie ihn gleich. An uns. Und dann bereiten Sie sich auf den Start in die Ferien Ihres Lebens vor.

Pan Am macht den großen Flug

Bitte schicken Sie diesen Coupon an Pan Am,
Abteilung Pauschalreisen A, 6 Frankfurt/M., Am Hauptbahnhof 12.

Bitte senden Sie mir Ihre ausführliche Broschüre „Nordamerika komplett". (Kreuzen Sie bitte an, was Sie besonders interessiert.)

Amerika von gestern und heute
Sie bekommen einen Einblick in das tägliche Leben der Amerikaner und lernen dabei das Land und die Geschichte der USA kennen. ○

Naturwunderreise
zu den Nationalparks und Naturschönheiten der USA. ○

Ranch-Ferien in Arizona
Urlaub im echten Western-Stil. ○

Städterundreise
Die beste Gelegenheit, die USA kennenzulernen und dabei Verwandte und Freunde zu besuchen. ○

Florida
Das Land der Millionäre und des ewigen Sommers. ○

Kalifornien
Einer der schönsten Staaten der USA. ○

Name: ______________________

Anschrift: ______________________

Mein Reisebüro: ______________________

53

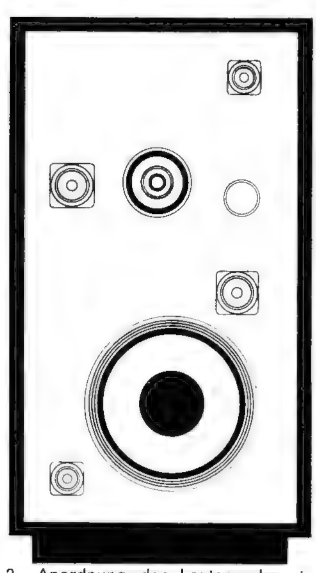
Tabelle 1

Fabrikat, Type	Index	Volumen in Liter	Unverbl. Richtpreis ohne MWSt.	Abmessungen (B x H x T) in mm	Impedanz in Ohm	Belastbarkeit Nennbelastbarkeit in Watt	Test Nr.
Rectilinear III	165	118	1400,—*	460 x 850 x 306	8	max. 100	1
Rectilinear X	62,3	63	990,—*	640 x 358 x 275	4	35	3
Audio Vox SV 1	45,6	93,5	490,—*	580 x 420 x 384	8	50 (Musik-Leistung)	2
Rectilinear Mini III	16,2	35,8	450,—*	485 x 305 x 242	4	20	4
Scott S 17	8,8	26,5	330,—*	460 x 268 x 215	8	35	6
Heco P 2000	3,9	13,5	286,—●	340 x 220 x 180	4	30	5

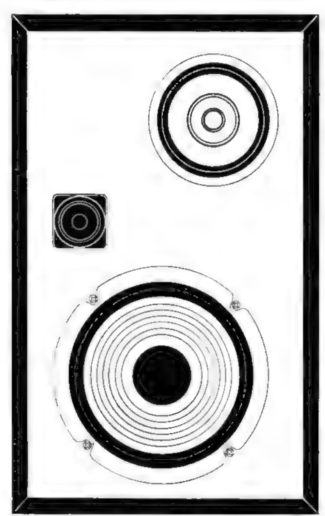
* Unverbindlicher Richtpreis inkl. MWSt. ● Gebundener Verkaufspreis inkl. MWSt.

Tabelle 2

Placierung	Punktzahl	Fabrikat, Type	Index	Praktische Betriebsleistung in Watt	Nenn-Betriebsleistung nach DIN 45 500	Test-Nr.
1	35	Scott S 17	8,8	1,2	—	6
2	34	Rectilinear III	165	2	—	1
3	27	Heco P 2000	3,9	2,5	30 W	5
4	11	Rectilinear Mini III	16,2	2	—	4
5	8	Audio-Vox SV 1	45,6	0,4	—	2
6	5	Rectilinear X	62,3	8	—	3



3 Anordnung der Lautsprecher in der Rectilinear III



4 Anordnung der Lautsprecher in der Rectilinear Mini III

rungen. Thermisch hochbelastbare Aluminium-Schwingspulen. DIN-Buchse.

Steueranlage

Vorverstärker Sony 1120, Endstufe McIntosh 2105, dazwischen Boxen-Schaltgerät mit Impedanzanpassung und L-Reglern für Lautstärkeregelung, Plattenspieler: 1 Thorens TD 125 mit Shure SME-Tonarm und Pickering XV 15 750 E; 1 Dual 1219 mit Philips 412 neueste Version. Mit den gleichen Programmquellen ansteuerbar: Sony 3-Kanal-Anlage mit Cabasse-Boxen (vgl. Test Heft 2/70).

Programm-Material

B-Seite dhfi-Schallplatte Nr. 1 neue Fassung, Decca SMD 1127, DGG 135 033, Polydor 184 091, Verve V 6-8606.

Test-Methode

AB-Hörvergleiche (jede Box wird mit jeder verglichen). Jury: 8 Personen. Bedingungen: Boxen vor Test auf richtigen Anschluß und Phasengleichheit geprüft. Über Mikrofon und rosa Rauschen auf gleiche Lautstärke (91 Phon) eingepegelt. Über Messungen und Hörvergleiche günstigste Stellung der Regler ermittelt. Boxen unsichtbar hinter schalldurchlässigem Vorhang. Geheime Abstimmung.

Neu: Sony 3-Kanal-Anlage mit Cabasse-Boxen lief als siebte Boxeneinheit mit, wurde aber bei der Auswertung nicht berücksichtigt. Für die Juroren waren 7 Boxen zu testen. Sie wußten nicht, daß die siebte Einheit später eliminiert wird und praktisch die Rolle eines Bezugs-Standards spielte. Diese Maßnahme dient dazu, eventuell vorhandene, familientypische Klangmerkmale als solche erkennbar zu machen und dadurch zu vermeiden, daß die Jury diesen kraft ihres Vorherrschens erliegt.

Messungen

Gemessen wurden an allen Boxen: 1. Die Schalldruckkurven nach zwei Methoden. 2. Die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3. 3. Die praktische Betriebsleistung.

Meßbedingungen: Schalldruckkurven (Bilder a): Mikrofon in 2 m Abstand auf Boxenachse. Box diagonal zum Raum aufgestellt. Signal: 30 Hz breites, gleitendes Rauschen von 20 bis 20 000 Hz. Schreibgeschwindigkeit 50 mm/s. Papiervorschub 1 mm/s. Ordinate 50 dB.

Schalldruckkurven, k_2 und k_3 (Bilder b): Mikrofon in 2 m Abstand. Box diagonal zum Raum aufgestellt. Signal: 20 bis 20 000 Hz gleitender Sinus. k_2: erste Oberwelle ausgesiebt. k_3: zweite Oberwelle ausgesiebt. Schreibgeschwindigkeit: 125 mm/s. Papiervorschub: 10 mm/s. Ordinate: 50 dB.

Bemerkung: In den nach der Methode a (Bilder a) gemessenen Schalldruckkurven machen sich Raumeinflüsse weniger bemerkbar als in den nach der Methode b gemessenen (Bilder b). Dies betrifft vor allem die in den Bildern b sichtbaren Einbrüche bei 100 Hz, die auf den Raum zurückzuführen sind. Der Schallpegel für die Messungen a betrug 85 Phon linear, bezogen auf weißes Rauschen und für Messungen nach b 85 Phon bezogen auf 100 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz. Ausnahmen sind in den Bildlegenden verzeichnet.

Praktische Betriebsleistung: Elektrische Leistung, die der Verstärker an eine Box

Neu

audio 300
Ergebnis konsequenter Weiterführung des audio-Konzeptes, ausgezeichnet mit dem Bundespreis «Gute Form» 1969



Das neue audio 300 ist die konsequente Weiterentwicklung des audio-Konzeptes: Vereinigung der drei Grundbausteine Plattenspieler, Tuner und Verstärker zu einer kompakten Einheit, übersichtliche Anordnung der Regelelemente und Bedienung von oben.

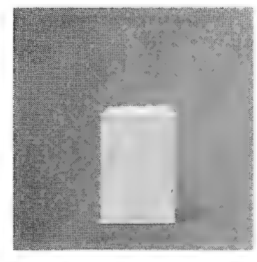
Das audio 300 enthält eine Elektronik, die dem neuesten Stand der Technik entspricht. Es ist mit allem ausgerüstet, was für eine einwandfreie HiFi Wiedergabe notwendig ist:
Der laufruhige HiFi Plattenspieler ist mit einem Shure Hi-Track Tonabnehmersystem und einer Antiskatingeinrichtung ausgerüstet.

Das feldeffekttransistorisierte Rundfunkempfangsteil hat eine Empfangsleistung, wie man sie nur bei Spitzentunern findet.

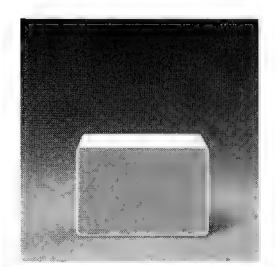
Der Verstärker mit 2 x 30 Watt Leistung gewährleistet mit einem Übertragungsbereich von 30 . . . 30000 Hertz die uneingeschränkte Wiedergabe des ganzen musikalischen Tonbereichs.

audio 300 wird durch die HiFi Lautsprecher L 300/2, L 410, L 470, L 610 oder L 710 zu einer kompletten Musikanlage.

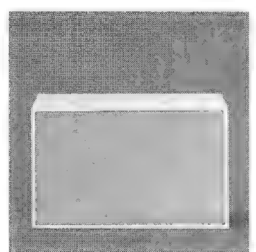
Passende Tonbandgeräte:
TG 502, TG 502/4, TG 504



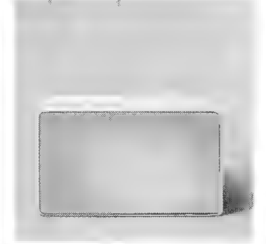
L 300/2
Übertragungsbereich
40 . . . 25000 Hz
Nennbelastbarkeit 20 Watt



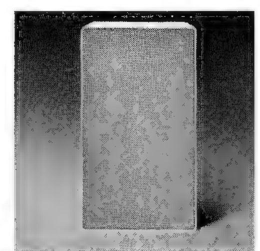
Neu: L 410
Übertragungsbereich
35 . . . 25000 Hz
Nennbelastbarkeit 25 Watt



Neu: L 470
Übertragungsbereich
33 . . . 25000 Hz
Nennbelastbarkeit 28 Watt



Neu: L 610
Übertragungsbereich
30 . . . 25000 Hz
Nennbelastbarkeit 35 Watt



Neu: L 710
Übertragungsbereich
25 . . . 25000 Hz
Nennbelastbarkeit 40 Watt

Prospektmaterial über ○ HiFi Gesamtprogramm ○ audio 300 ○ Tonbandgeräte
erhalten Sie auf Anforderung von der Braun Aktiengesellschaft,
6 Frankfurt (Main), Rüsselsheimer Straße, Abteilung Z-RH 14

BRAUN

Tabelle 3

Test-Nr.	6	1	5	4	2	3
Jury-Mitglied Nr.	Scott S 17	Rectilinear, III	Heco P 2000	Rectilinear Mini III	Audio-Vox SV 1	Rectilinear X
1	4	5	3	2	1	0
2	5	4	3	1	2	0
3	5	4	3	2	0	1
4	4	5	3	2	1	0
5	4	5	3	1	1	1
6	5	3	4	2	1	0
7	5	3	4	0	2	1
8	3	5	4	1	0	2
Summe	35	34	27	11	8	5
Punktzahldifferenz	1	7	16	3	3	

abführen muß, um mit dieser in 1 m Abstand, Mikrofon auf Achse und rosa Rauschen (von dhfi Schallplatte Nr. 3, Anpressung) als Signal im Monobetrieb einen Schallpegel von 91 Phon zu erzeugen.

Kommentar zu den Ergebnissen des Musik-Hörtests und der Messungen

Die Ergebnisse des Musik-Hörtests sind in den Tabellen 2 bis 4 zusammengefaßt. Der Index ergibt sich aus Multiplikation des Bruttovolumens mit dem Preis und Division durch den Faktor Tausend. Aus Tabelle 3 ist ersichtlich, wieviel Punkte jeder Juror der Jury den einzelnen Boxen gegeben hat. Sie gibt demnach Auskunft über die individuelle Bewertung jedes Jury-Mitglieds. Tabelle 4 zeigt wie die Jury sich als ganzes bei jedem AB-Vergleich entschieden hat.

Die Boxen Scott S 17 und die sehr viel größere Rectilinear III haben bei nur einem Punkt Unterschied (was in keiner Weise mehr signifikant ist) aus ganz verschiedenen Gründen am besten abgeschnitten. Die Rectilinear III besticht durch ihr Klangvolumen und im ganzen ausgewogenes Klangbild bei hervorragender Baßwiedergabe. Wie man aus den Schalldruckkurven 5a und 5b erkennen kann, liegt der Pegel bei 25 Hz nur knappe 2 dB unter demjenigen bei 1 kHz. Die Schalldruckkurve ist nicht besonders ausgeglichen. Wegen der speziellen Anordnung der Mittel- und Hochtöner (Bild 3), ist es jedoch möglich, daß am Mikrofon in 2 m Abstand Interferenzerscheinungen auftreten, die nicht mit dem Höreindruck bei stereofonem Hören übereinstimmen. Erstaunlich ist, wie wenig nachteilig sich die Klirrgradspitze k_2 von 13 % bei 200 Hz auswirkt. Dem Höreindruck entsprechend, der wesentlich günstiger ist, als es die Schalldruckkurven erwarten lassen, ist diese Box ohne Zweifel der Spitzenklasse zuzurechnen. Um so erstaunlicher ist daher das Abschneiden der Scott S 17. Betrachtet man allerdings die Schalldruckkurven (Bilder 6a und 6b), so sieht man, daß diese genau den Verlauf aufweisen, den man bei musikalisch gut beurteilten Boxen immer wieder feststellt und daher als ideal betrachten kann: im Ganzen ausgeglichen bei sanftem Abfall zu den Höhen. Auch bei dieser Box stören weder die k_2-Spitzen (bis maximal 5 %)

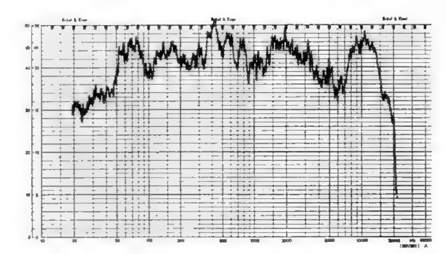
Tabelle 4

Test-Nr.	1	2	3	4	5	6
Fabrikat, Type	Rectilinear III	Audio-Vox SV 1	Rectilinear X	Rectilinear Mini III	Heco P 2000	Scott S 17
Vergleich						
1—2	8	0				
1—3	8		0			
1—4	8			0		
1—5	6				2	
1—6	4					4
2—3		5	3			
2—4		3		5		
2—5					8	
2—6						8
3—4			2	6		
3—5			0		8	
3—6			0			8
4—5				0	8	
4—6				0		8
5—6					1	7
Summe	34	8	5	11	27	35
Placierung	2	5	6	4	3	1

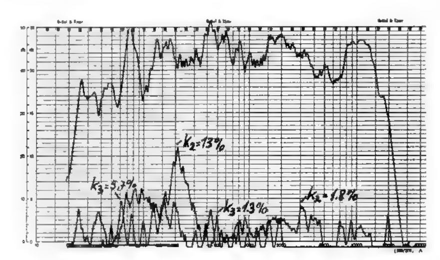
noch die, allerdings geringeren, k_3-Spitzen. Oberhalb 2 kHz liegen k_2 und k_3 unter 1 %. Die Box vermittelt ein bemerkenswert ausgewogenes Klangbild bei ausgezeichneter Baßwiedergabe und tadelloser Tranzparenz. Wie aus Tabelle 4 zu ersehen ist, erhielten beide Boxen im direkten Vergleich dieselbe Punktzahl. In Anbetracht ihres Preises ist die Scott S 17 wirklich eine Entdeckung.

An dritter Stelle folgt die Heco P 2000. Ihre Schalldruckkurven (Bilder 7a und 7b) zeigen einen ganz ähnlichen Verlauf wie die der Scott S 17, nur daß sie nicht ganz so ausgeglichen sind. Im Vergleich zur S 17 bringt die P 2000 unüberhörbar, und auch aus den Schalldruckkurven erkennbar, weniger Bässe. Ihr Klirrgradverhalten ist ausgezeichnet. Auch bei dieser Box ist die Preis-Qualitätsrelation hervorragend; hinzukommt, daß ihre Abmessungen mehr als bescheiden sind.

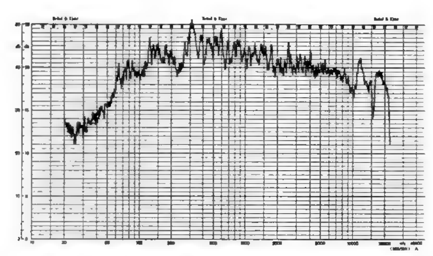
Bei der Rectilinear Mini III sind Verfärbungen nicht zu überhören. Sie rühren sicher her von der relativen Anhebung des Frequenzbereichs zwischen 450 bis 600 Hz und vom breiten Einbruch zwischen 2000 und 6000 Hz (sehr deutlich zu erkennen in der Schalldruckkurve (Bild 8a). Gegenüber den bisher genannten Boxen fällt die Audio Vox SV 1 stark ab. Der Grund hierfür ist der ungewöhnlich breite Einbruch zwischen 600 und 3000 Hz, gefolgt von einer Überhöhung der Höhen (Bilder 9a und 9b). Musikalisch wirkt sich dies in einer ziemlich groben Verfälschung des Klangbildes aus. Bestimmte Instrumente in bestimmten Tonlagen sind kaum mehr hörbar. Schlußlicht dieses Tests ist die Rectilinear X. Merkwürdigerweise machen die Schalldruckkurven (10a und 10b) keinen schlechten Eindruck, obwohl sich der Einbruch bei 500 Hz (Mittellage der Violinen) sicher negativ auswirken muß. Im Hörtest stellt man zwar gute Baßwiedergabe fest, aber leider auch



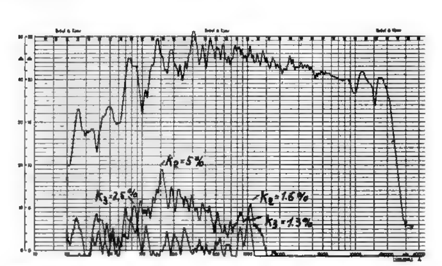
5a Schalldruckkurve der Rectilinear III. Meßbedingungen a



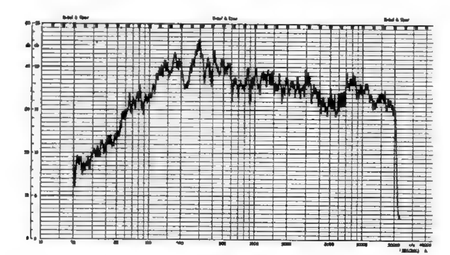
5b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Rectilinear III. Meßbedingungen b



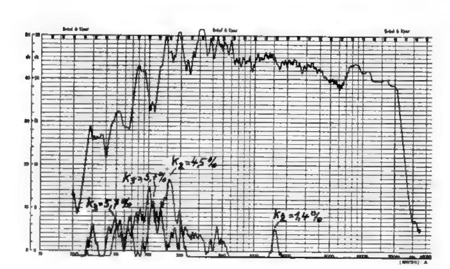
6a Schalldruckkurve der Scott S 17. Meßbedingungen a, Schallpegel 80 Phon



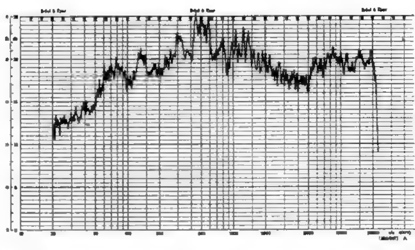
6b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Scott S 17. Meßbedingungen b, Schallpegel 80 Phon



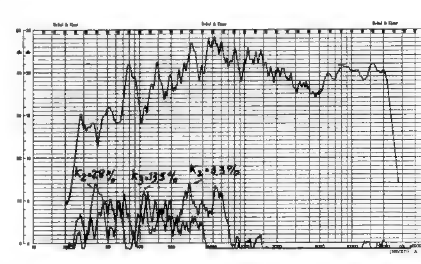
7a Schalldruckkurve der Heco P 2000. Meßbedingungen a



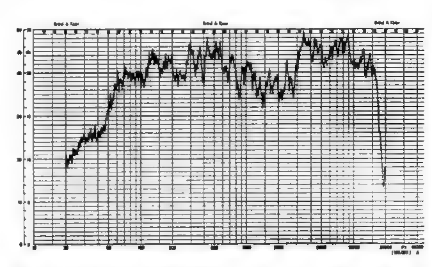
7b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Heco P 2000. Meßbedingungen b



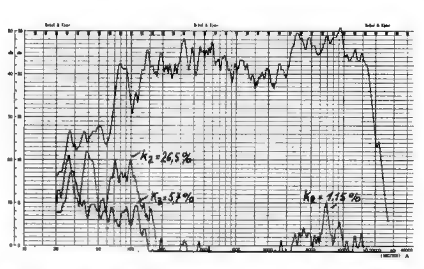
8a Schalldruckkurve der Rectilinear Mini III. Meßbedingungen a



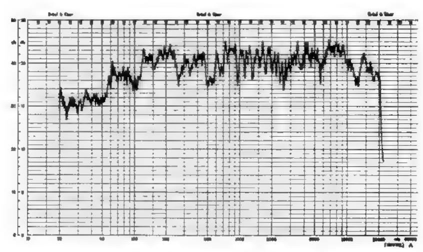
8b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Rectilinear Mini III. Meßbedingungen b



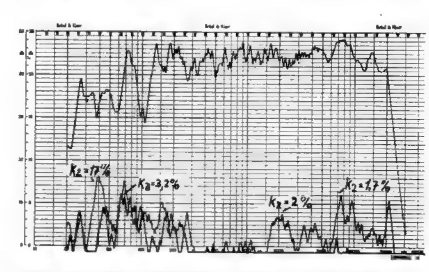
9a Schalldruckkurve der Audio Vox SV 1. Meßbedingungen a



9b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Audio Vox SV 1. Meßbedingungen b



10a Schalldruckkurve der Rectilinear X. Meßbedingungen a



10b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Rectilinear X. Meßbedingungen b

die Unterdrückung wichtiger Frequenzbereiche (500 Hz-Einbruch). Interessant ist auch, daß bei allen drei schlechter bewerteten Boxen nennenswerte k_2-Spitzen oberhalb 2 kHz auftreten, während dies bei den anderen nicht der Fall ist. Wir haben uns größte Mühe gegeben, den Frequenzgang auch dieser Box mit Hilfe des Mitten- und Höhenreglers gehörmäßig auf ein Optimum zu bringen, jedoch ist nicht auszuschließen, daß uns dies nicht restlos geglückt ist.

Zusammenfassung

Aus der Rectilinear-Familie ragt mit Abstand die Box III heraus, die man zur Spitzenklasse der großen Boxen zählen darf. Besonders zu erwähnen ist ihre eminent gute und saubere Baßwiedergabe. Die S 17 konnte im direkten Vergleich mit der Rectilinear III gleichziehen, was dieser preiswerten Scott-Box höchst bescheidener Abmessungen ein ungewöhnlich gutes Zeugnis ausstellt. Freilich ist sie nicht so hoch belastbar wie die Rectilinear III, aber für kleine und mittlere Räume ist sie wirklich eine Entdeckung. Die Heco P 2000 als kleinste und billigste der neuen Heco Professional Serie (die P 1000 hat ein um 0,5 l größeres Volumen und ist etwas teurer) hat ganz ähnliche Vorzüge wie die Scott S 17, nur daß sie hinsichtlich der Baßwiedergabe eindeutig schwächer ist. Sie weckt schöne Hoffnungen auf die größeren Modelle dieser Serie. Die Audio Vox SV 1 bietet zwar als Baßreflex-Box den Vorteil eines guten Wirkungsgrades, scheint jedoch ein Beweis dafür zu sein, daß man mit Breitbandsystemen und dem Baßreflexprinzip, zumal noch in deren Verbindung, keine Boxen bauen kann, die heutigen Ansprüchen genügen. Br.

PIONEER

Zumischbar...



... ist Ihre Ansage. Ihre Stimme. Ihr Gesang. Ihr Musikinstrument. Zumischbar über dieses Mikrophon, das Sie bei dem neuen Pioneer-Receiver SX 1500 TD gleich mitkaufen. Ein neuer technischer Leckerbissen von Pioneer.

Jetzt können Sie zusammen mit den bekanntesten Kapellen der Welt musizieren; zu jedem Schlager singen; bei Festen über der Musik Conference führen. Sie können sich selbst zusammen mit der Hintergrundmusik hören und gleichzeitig beides auf Band überspielen. Ungeahnte Möglichkeiten für den Musikliebhaber. Für den Musikamateur! Der neue Pioneer-Receiver SX 1500 TD ist ein technisch ausgereiftes Hifi-Gerät. Ausgefeilt bis ins kleinste Detail. Und dabei bestechend im Aussehen. – Zwei Anzeigeinstrumente. Die Programmanzeige erfolgt über Leuchttransparente.

Tuner: FET im Eingangsteil. IC's im ZF-Verstärker. UKW-Teil-Eingangsempfindlichkeit: 1,7 µV Multiplex-Decoder mit einem IC (Monolytische Schaltung mit 30 Transistoren, 28 Widerstände, 10 Dioden). MW-Teil-Schaltung: Superheterodyne. Eingebaute Ferrit-Antenne. Verstärker-Teil: Ausgangsleistung: 180 Watt Music-Power, Klirrfaktor: Kleiner als 0,1%. Frequenzbereich: 10 Hz bis 100 KHz±3 dB. Der SX 1500 TD kann zu einer Mehrkanalanlage komplettiert werden.

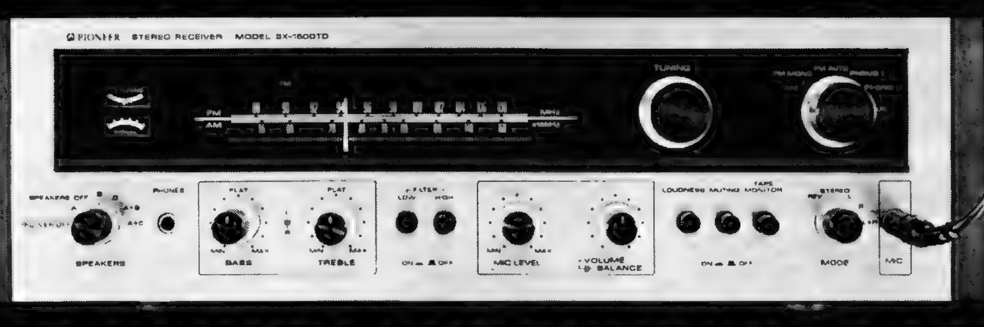
Alle technischen Vorteile dieses Spitzengerätes können wir hier nicht aufzählen. Deshalb fordern Sie ausführliches Informationsmaterial an, mit untenstehendem Coupon.

Schreiben Sie uns. Wir schikken Ihnen Prospektmaterial über das gesamte Hifi-Programm von Pioneer.

Auch für dieses Gerät haben wir die Preise gesenkt!

Schicken Sie mir ausführliches Informations- und Prospektmaterial über das Pioneer-Hifi-Programm.





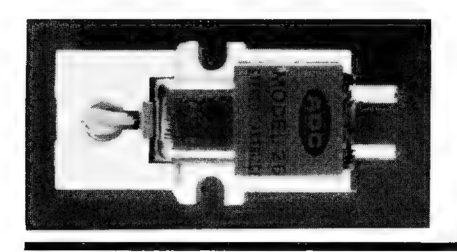
(Bitte ausschneiden und einschicken. Absender nicht vergessen!)

Deutsche Pioneer-Vertretung:
C. Melchers & Co.,
28 Bremen 1, Schlachte 39/40,



Testberichte, die diesen Vermerk tragen, sind unter Verzicht auf entbehrliche Bilder und Kurven und durch Reduzierung des Textes auf das Notwendigste komprimiert verfaßt. Die Prüfung und Messung der Geräte erfolgt jedoch nach denselben Meßmethoden, ebenso vollständig und gründlich wie für ausführliche Testberichte. Die Raffung der Darstellung dient nur dem Zweck, in jedem Heft ohne Überschreitung des wirtschaftlich vertretbaren Umfangs mehr Information zu vermitteln. Neben den compress-Testberichten werden wir auch in Zukunft ausführliche bringen, in denen die angewandten Meßmethoden immer wieder beschrieben sind. Die ausführliche Darstellungsweise werden wir solchen Geräten vorbehalten, die grundsätzlich Neues bieten oder an denen sich fundamentale Probleme der fortschreitenden HiFi-Technik erläutern lassen. Für die Hersteller und Importeure der in Form von compress-Tests behandelten Geräte halten wir die vollständigen Meßprotokolle bereit, ebenso, gegen angemessene Gebühr, für besonders interessierte Fachhändler.

Br.



ADC 25 und ADC 26

Zum Lieferumfang des ADC 25 gehört ein Systemkörper mit drei verschiedenen Nadeleinschüben (Bild 1), und zwar:

Nadeleinschub (roter Punkt):
elliptische Nadel 7 μ / 18 μ
Nadeleinschub (blauer Punkt):
elliptische Nadel 7 μ / 23 μ
Nadeleinschub (weißer Punkt):
konische Nadel 15 μ.

Für alle Nadeleinschübe gibt der Hersteller eine Nadelnachgiebigkeit von 40×10^{-6} cm/dyn an.

Wozu drei Nadeleinschübe? Nun, die Royal-Sound-Platten der Teldec, z. B. liefern die geringsten Verzerrungen, wenn man sie mit einem konischen Diamanten von 15 μ Verrundungsradius abtastet. Bei normal geschnittenen Platten sind die elliptischen Nadeln vorteilhaft. Will man Mono-Platten abtasten, so ist die elliptische Nadel mit dem großen frontalen Verrundungsradius von 23 μ vorteilhaft. Die Diamanten der drei Einschübe liegen aufgrund ihrer unterschiedlichen Verrundungsradien an verschiedenen Stellen auf den Rillenflanken der Modulation auf. Es kann also durchaus passieren, daß z. B. mit einem Einschub bestimmte Preßfehler zu hören sind, mit dem anderen nicht. Dieses System mit seinen drei Einschüben ist also schon von diesem Blickwinkel her betrachtet etwas für Perfektionisten.

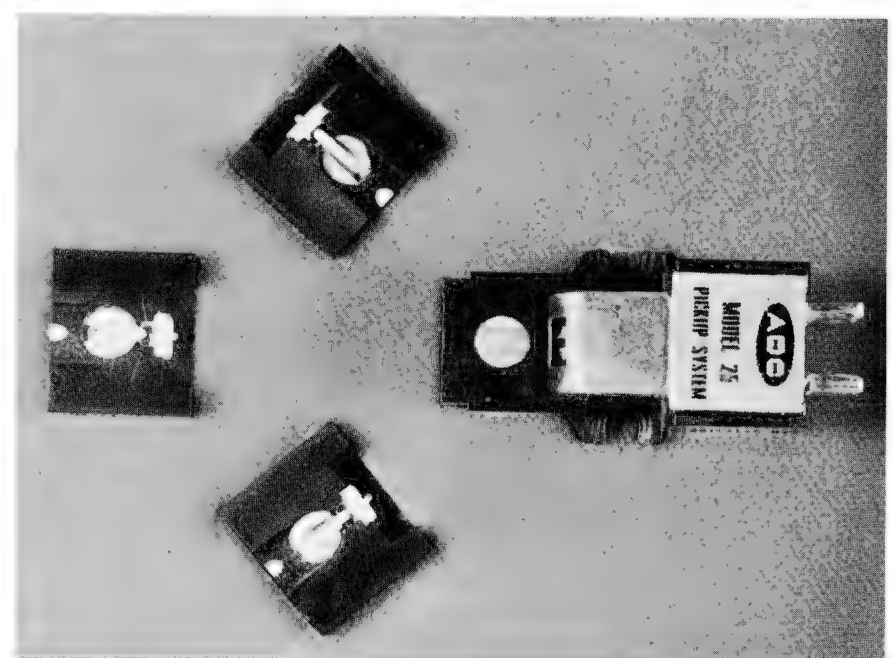
Das ADC 26 entspricht dem ADC 25 mit rotem Nadeleinschub (Bild im Titel).

Die unverbindlichen Richtpreise betragen:

ADC 25 mit drei Einschüben	598.— DM
ADC 26	448.— DM

Unsere Messungen

Frequenzgang und Übersprechdämpfung: ADC 25: Einschub roter Punkt (Bild 2). Dieses Bild zeigt den Frequenzgang im linken Kanal und die Übersprechdämpfung von links nach rechts. Punktiert eingetragen sind die Abweichung des Frequenzgangs im rechten Kanal und die Übersprechdämpfung von rechts nach links. ADC 25: Einschub mit blauem Punkt: Analoges Verhalten wie das des Einschubs mit rotem Punkt; gleiche Abweichung zwischen den Kanälen, gleicher Unterschied zwischen der Übersprech-



1 ADC 25 mit drei Einschüben



Mit SCOTCH Dynarange können Sie hören, wie Kindertränen langsam versiegen



Und noch viel mehr. Die unglaubliche Tonskala der Kinder. Die fast lautlosen Töne. Vom Wimmern und Schluchzen bis zum hellsten Kreischen. SCOTCH Dynarange zeichnet sie auf. Und gibt sie wieder. Alle. Ohne Verlust. Sie hören, wie Püppchen feuchte Kinderaugen trocknet.

Weil SCOTCH Dynarange einen großen Frequenzbereich aufzeichnet. Der wichtig ist, jeden Ton in seiner Ursprünglichkeit voll zu erhalten. Selbst den höchsten.

Auch bei Ihren Musikaufnahmen sollten Sie darauf nicht verzichten: In Haydn's Kindersinfonie hören Sie den ureigenen Stil eines Interpreten. Sein Empfinden. Seinen zarten Anschlag. Seine Virtuosität. Alles bleibt Ihnen voll erhalten.

Selbst bei 9,5 cm/sek leistet SCOTCH Dynarange viel. Ungewöhnlich viel – als LOW NOISE Band.

Ein Auftrag der Nasa führte uns zu dieser LOW NOISE-Qualität. Weil wir ein Tonband herstellen mußten, das höchste Frequenzen aufzeichnet. Schallwellen aus dem All. Ohne störendes Grundrauschen. Wir konnten es. Als der Welt größter Hersteller von Magnetbändern. Weil wir sämtliche Grundmaterialien selbst produzieren.

SCOTCH Dynarange LOW NOISE! Erleben Sie Tiefe und Dynamik!

Ihr Fachhändler führt SCOTCH Dynarange. Auch in Compact-Cassetten.

Scotch Dynarange Tonband

Sie hören Musik – nicht Tonband!

3M 3M Company, Marketing Tonband,

COUPON

Wir wollen nichts unbewiesen lassen. Kleben Sie bitte diesen Coupon auf eine Postkarte. Sie bekommen kostenlos ein 20 m Testband und Informationsmaterial.

Name

Ort

Straße

Postkarte bitte frankieren und abschicken an:
3M Company,
Marketing Tonband,
4 Düsseldorf, Postfach 5629

3M

dämpfung von links nach rechts und von rechts nach links, nur genau umgekehrt; von links nach rechts kleiner (16 dB bei 1 kHz) von rechts nach links größer (20 dB bei 1 kHz). Einbuchtung des Frequenzgangs im linken Kanal.

ADC 25: Einschub mit weißem Punkt (Bild 3). Die Abweichung zwischen den Kanälen ist prinzipiell dieselbe wie bei den anderen Einschüben, aber die Übersprechdämpfung in beiden Richtungen ist hervorragend.

Bemerkung: Die Übersprechdämpfung nimmt ab, wenn man die optimale Auflagekraft überschreitet. Dies haben unsere Messungen gezeigt.

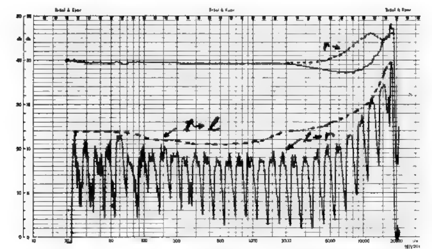
ADC 26 (Bild 4): Punktiert eingetragen, die Abweichung des Frequenzgangs im rechten Kanal von dem im linken sowie Übersprechdämpfungen von rechts nach links. Die Abweichung zwischen den Kanälen ist nur noch minimal, die Übersprechdämpfung mit 29 bzw. 34 dB bei 1 kHz hervorragend.

Baßeigenresonanz am Rabco-Tonarm:

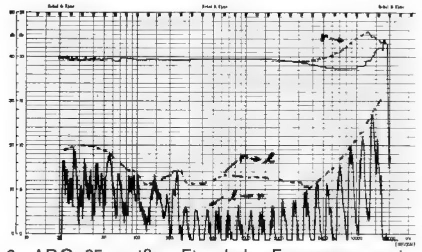
	links	rechts	Bemerkungen
ADC 25 rot	12 Hz	12 Hz	deutlich erkennbare Resonanz
ADC 25 blau	17—18 Hz	17 Hz	flacher Verlauf, danach steiler Abfall
ADC 25 weiß	15 Hz	15 Hz	deutlich, mit steilem Abfall
ADC 26	11 Hz	11 Hz	ganz flacher Verlauf

Abtastverhalten am Rabco-Tonarm: Folgende horizontale und vertikale Amplituden von 300-Hz-Modulationen werden bei den angegebenen Auflagekräften sauber abgetastet:

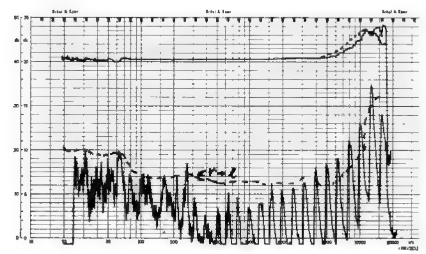
Auflagekraft	ADC 25 rot horizontal	ADC 25 rot vertikal
0,5 p	60 μ	50 μ
1 p	80 μ	50 μ
1,3 p	80 μ	50 μ



2 ADC 25 roter Einschub: Frequenzgang im linken Kanal und Übersprechdämpfung von links nach rechts



3 ADC 25 weißer Einschub, Frequenzgang im linken Kanal und Übersprechdämpfung von links nach rechts



4 ADC 26 Frequenzgang im linken Kanal und Übersprechdämpfung von links nach rechts

ADC 25 blau horizontal	ADC 25 blau vertikal	ADC 25 weiß horizontal	ADC 25 weiß vertikal
30 μ	50 μ	50 μ	50 μ
60 μ	50 μ	70 μ	50 μ
70 μ	50 μ	80 μ	50 μ

ADC 26 horizontal	ADC 26 vertikal
60 μ	50 μ
90 μ	50 μ
100 μ	50 μ

Höhenabtastung (10 kHz): ADC 25 rot: ab 1 p Auflagekraft 4. Pegel Shure TTR-101 Orchesterglocken

ADC 25 blau: ab 1,3 p Auflagekraft

ADC 25 weiß: ab 1 p fast sauber (ganz saubere Höhen-Abtastung ist durch Erhöhung der Auflagekraft bei diesem Einschub nicht zu erreichen

ADC 26: ab 0,8 p 4. Pegel schon sauber.

Das sind insgesamt höchst beachtliche, hervorragende Ergebnisse.

Übertragungsfaktor, gemesen bei 1 kHz

	links	rechts
ADC 25 rot	0,81	0,89 mVs/cm
ADC 25 blau	0,97	0,91 mVs/cm
ADC 25 weiß	0,84	0,81 mVs/cm
ADC 26	0,685	0,685 mVs/cm

Frequenzintermodulation (FIM): bei 0 dB (maximale Aussteuerung der Modulation 300/3000 Hz). Mittelwerte zwischen linkem und rechtem Kanal in Abhängigkeit von der Auflagekraft:

	0,5 p	1 p	1,3 p
ADC 25 rot	2,2 %	1,65 %	1,32 %
ADC 25 blau	2,35 %	1,05 %	1,31 %
ADC 25 weiß	1,95 %	0,94 %	0,85 %
ADC 26	1,05 %	0,95 %	—

Nach Angaben des Herstellers soll die Nadelnachgiebigkeit der Einschübe des ADC 25 40×10^{-6} cm/dyn betragen und diejenige des ADC 26 35×10^{-6} cm/dyn. Wie man aus dem Abtastverhalten der Einschübe des ADC 25 und des ADC 26, aber auch aus dem FIM-Verhalten, das im ganzen ausgezeichnet ist, erkennt, unterliegt die Nadelnachgiebigkeit starker Exemplarstreuung, und zwar in der Richtung zu hoher Nadelnachgiebigkeit. Die mechanische Stabilität der Halterung des Nadelträgers im Einschub ist der heikelste Punkt bei diesen hochgezüchteten ADC-Systemen. Aus diesem Grund sollten sie nur von Käufern erworben werden, die bereit sind, die erforderliche Sorgfalt und Umsicht aufzubringen.

Musik-Hörtest: Das ADC 25 mit seinen drei Einschüben und das ADC 26 wurden mit einem Shure V 15 II verglichen, das Shure-System an einem Shure-SME-Tonarm, das ADC 25 an einem Dual 1219 und das ADC 26 an einem Rabco-Tonarm. Der Vergleich erfolgte durch direktes Umschalten unter Abhören von jeweils zwei gleichen einer bestimmten Anzahl geeigneter Platten.

Ergebnis: Das ADC 25 mit rotem und blauem Einschub vermittelt ein absolut durchsichtiges und ausgewogenes Klangbild, dessen hervorstechendstes Merkmal ein weicher, man möchte sagen „seidiger Glanz" der hohen Streicherlagen ist. Nur hierin unterscheiden sie sich vom Shure V 15 II, das in diesem Bereich mit etwas schärferer Brillanz zeichnet. Beim Vergleich Shure V 15 II und ADC 25 mit weißem Einschub verschwindet auch noch dieser Unterschied. Das Klangbild des ADC 26 stimmt mit demjenigen des ADC 25 mit rotem und blauem Einschub fast völlig überein, nur daß die bessere Übersprechdämpfung hörbare Auswirkungen hat. Am Rabco-Tonarm tastet das ADC 26 bei einer Auflagekraft von nur 0,3 p auch kritische Platten mit hoher Dynamik (Chor, Orchester und Gesangssolisten) einwandfrei ab! Das ist ein höchst bemerkenswertes Ergebnis.

Beurteilung: Die ADC-Tonabnehmer 25 und 26, die nach dem Prinzip des induzierenden Magneten arbeiten, gehören zur absoluten Spitzenklasse magnetischer Tonabnehmer.

Zusammenfassung

Die ADC-Tonabnehmer 25 (mit drei Einschüben) und 26 gehören zur absoluten Spitzenklasse heutiger Tonabnehmer. Ihre Übersprechdämpfung ist befriedigend bis sehr gut, das FIM-Verhalten durchweg ausgezeichnet. Hervorragend ist das Abtastverhalten, insbesondere des ADC 26. Hinsichtlich ihrer mechanischen Stabilität bedürfen diese hochgezüchte-

WOHNEN MIT HIGH FIDELITY

unter diesem Motto stand auf der HIFI 68 in Düsseldorf eine Sonderschau, die dieser so wichtigen Forderung durch Anregungen und Beispiele Nachdruck verlieh. Die Einheit eines Wohnraums, d. h. die Verschmelzung verschiedener Bau- oder Stilelemente zu einer solchen, wurde dabei dokumentiert.

High-Fidelity-Bausteine sind Einrichtungsgegenstände, die, gleich einer Bücherwand, einer eleganten Sitzecke oder einem Sideboard, die Atmosphäre einer zeitgemäßen Wohnung mitbestimmen. Die Zusammenarbeit der einzelnen Branchen, also der Phonogeräteindustrie und des -Imports mit Firmen der Möbel-, Polstermöbel-, Teppich- und der Lampenbranche usw., ist daher unumgänglich und muß auf jeden Fall forciert werden.

Gemeinsame Planung, gegenseitige Anregungen und Hinweise sowie die Mitarbeit von Architekten können zu Lösungen führen, die heute höchstens in der Vorstellungswelt einiger Spezialisten bestehen.



Die unterzeichnenden Firmen suchen in dieser Frage jederzeit Kontakt mit Unternehmen, die derselben Auffassung sind. Sie bitten darum, sich mit ihnen in Verbindung zu setzen.

AKAI INTERNATIONAL GmbH.
6079 Buchschlag bei Frankfurt/M., Am Siebenstein 4

AKG
Akustische und Kino-Geräte GmbH., 8 München 60, Bodenseestr. 226—230

ARENA AKUSTIK GmbH
2 Hamburg 61, Postfach 610167

DEUTSCHE PHILIPS GmbH.
2 Hamburg 1, Mönckebergstr. 7

DOKORDER
Agent MLC Moritz L. Chrambach
2 Hamburg 1, Mönckebergstr. 17

ELAC ELECTROACUSTIC GmbH.
23 Kiel, Westring 425—429

INTER HIFI
71 Heilbronn, Uhdestr. 33

ISOPHON-WERKE GmbH.
1 Berlin 42, Eresburgstr. 22—23

LEAK
durch Rank Wharfedale Verkaufsbüro
6 Frankfurt / M. 90, Im Vogelsgesang 2

MELCHERS & Co.
28 Bremen 1, Schlachte 39/40

METZ Apparatewerk
851 Fürth, Postfach 84

NORDDEUTSCHE MENDE RUNDFUNK KG.
28 Bremen 44, Postfach 8360

PERPETUUM-EBNER
7742 St. Georgen/Schwarzwald, Postfach 36

RANK WHARFEDALE
Verkaufsbüro
6 Frankfurt / M. 90, Im Vogelsgesang 2

SANSUI
Compo Hifi GmbH
6 Frankfurt / M., Reuterweg 65

SENNHEISER electronic
3002 Bissendorf

SHURE
Verbindungsbüro Europa H. P. Kaercher,
Commercial Consulat,
6232 Bad Soden/Ts., Königsteiner Str. 41 A

SMS
Scandinavian Multi-Sound, Soerensen & Treudt oHG.,
285 Bremerhaven 3, Langener Landstr. 52 a

TRANSONIC Elektrohandels GmbH.,
2 Hamburg 1, Wandalenweg 20

TRIO KENWOOD
6 Frankfurt/M, Rheinstr. 17

UHER WERKE
8 München 47, Postfach 37

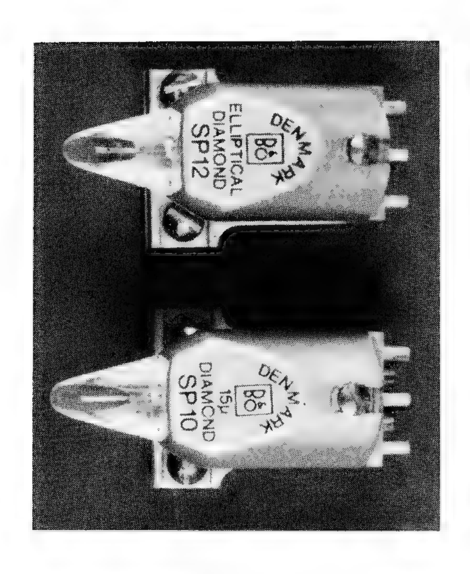
WEGA-RADIO GmbH.
7012 Fellbach, Postfach 399

ten Tonabnehmer sorgfältigsten Umgangs. Die durchweg sehr hohe Nadelnachgiebigkeit unterliegt merklicher Exemplarstreuung. An Tonarmen mit hohem Trägheitsmoment besteht die Gefahr, daß die Baßeigenresonanz wesentlich unter 10 Hz liegt, was zu Störungen der Abtastung führen würde. Daher sind diese Tonabnehmer nur an leichten Tonarmen mit kleinem Trägheitsmoment zu verwenden. Br.

15°; Nadelnachgiebigkeit: mindestens 25 x 10^{-6} cm/dyn; Abschlußimpedanz: 47k Ohm; empfohlene Auflagekraft: 1 p.

Unverbindliche Richtpreise:
SP 10 146.— DM
SP 12 205.— DM inkl. Mehrwertsteuer

Bang & Olufsen SP 10 und SP 12





Tonabnehmer mit bewegtem Magneten und auswechselbarem Nadelträger. Verrundungsradien: SP 10 konisch 15 μ; SP 12 elliptisch 5 μ/17 μ. Geeignet zum Einbau in Tonarmköpfe mit international genormten Einbaumaßen. Folgende Daten sind nach den Angaben des Herstellers entnommen: Vertikaler Spurwinkel:

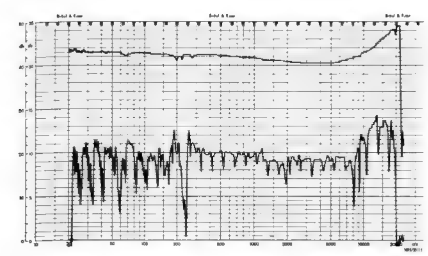
Unsere Messungen

Frequenzgang und Übersprechdämpfung:
SP 10 rechter Kanal (Bild 1). Die maximale Abweichung zwischen den Frequenzgangkurven des linken und rechten Kanals beträgt 1,5 dB. Bild 1 zeigt die Übersprechdämpfung von rechts nach links (22 dB bei 1 kHz). Die Übersprechdämpfung von links nach rechts ist, von einem Einbruch bei 200 Hz abgesehen, durchweg besser. Sie beträgt bei 1 kHz 33 dB und steigt bei 6 kHz bis auf 38 dB!

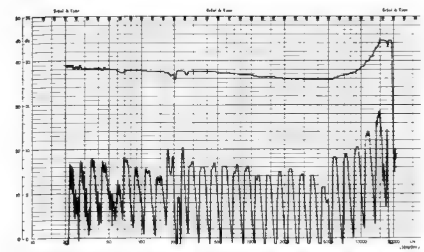
SP 12 rechter Kanal (Bild 2). Maximale Abweichung zwischen den Kanälen 1,5 dB. Übersprechdämpfung von links nach rechts etwas besser als von rechts nach links (Bild 2), insbesondere in den Höhen.

Baßeigenresonanz am Rabco-Tonarm:

SP 10: 12 Hz im linken und rechten Kanal
SP 12: 13 Hz im rechten, 14 Hz im linken Kanal.



1 Frequenzgang und Übersprechdämpfung des SP 10 im rechten Kanal. Übersprechen von rechts nach links



2 Frequenzgang und Übersprechdämpfung des SP 12 im rechten Kanal. Übersprechdämpfung von rechts nach links

Abtastverhalten am Rabco-Tonarm: SP 10: 300 Hz-Modulation von dhfi-Platte Nr. 2 bei 1,3 p Auflagekraft 50 μ Amplituden sauber horizontal und vertikal. Bei 1,8 p Auflagekraft 70 μ horizontal und 50 μ vertikal sauber. Höhen (etwa 10 kHz, Shure-Testplatte TTR-101) werden schon ab 1 p Auflagekraft sauber abgetastet. Demnach optimale Auflagekraft: 1,3 p für normal ausgesteuerte Platten, 1,8 p für hochausgesteuerte Platten.

SP 12: 300 Hz, 1,3 p, horizontal 50 μ sauber, horizontal 50 μ sauber; 1,8 p, horizontal 70 μ sauber, vertikal 50 μ sauber. Höhen (etwa 10 kHz) werden schon ab 1 p und hoher Aussteuerung der Rillenmodulation sauber abgetastet.

Übertragungsfaktor: gemessen bei 1 kHz; SP 10: links 1,58 mVs/cm, rechts 1,75 mVs/cm; SP 12: links 1,5 mVs/cm, rechts 1,72 mVs/cm.

Frequenzintermodulation (FIM): bei 0 dB (maximale Aussteuerung der Modulation 300/3000 Hz. Mittelwerte zwischen linkem und rechtem Kanal. SP 10: bei 0,8 p Auflagekraft 1,2 %; bei 1 p 1,02 %; bei 1,5 p 1,0 % und bei 1,8 p 0,8 %. SP 12: bei 0,8 p 2,03 %; bei 1 p 1,45 %; bei 1,5 p 1,3 % und bei 1,8 p 1,25 %. Das sind hervorragende Werte, insbesondere beim SP 10. Weil das SP 12 den sehr kleinen seitlichen Verrundungsradius von 5 μ aufweist, sollte man bei diesem Tonabnehmer aus Gründen der Plattenschonung keine höheren Auflagekräfte als 1,5 p einstellen.

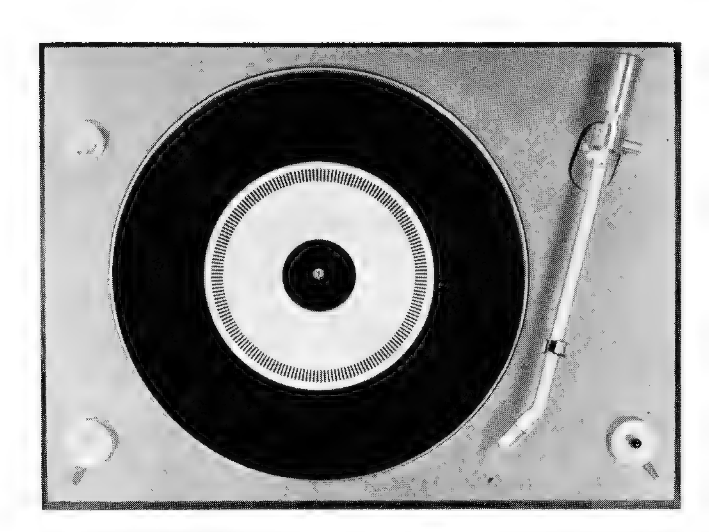
Musik-Hörtest: Am Tonarm des Dual 1219 unter Verwendung verschiedener, besonders geeigneter Schallplatten, verglichen mit ADC 25, ADC 26 und Shure V 15 II. Verwendete Steueranlage: Sony-3-Kanal mit Cabasse-Boxen, optimal auf den Hörraum abgestimmt. Ergebnis: Sowohl das SP 10 als auch in geringerem Maße das SP 12 klingt wegen merklicher Überbetonung der Brillanz etwas härter als die Vergleichssysteme. Sonst ist jedoch das vermittelte Klangbild völlig ausgewogen und sehr durchsichtig. Gegenüber den Vorgängertypen von B & O bedeuten diese Modelle einen großen Fortschritt: Einordnung: Magnetsysteme der gehobenen Mittelklasse.

Zusammenfassung

Die Tonabnehmer SP 10 (konisch) und SP 12 (elliptisch) von Bang & Olufsen repräsentieren gegenüber ihren Vorläufern einen beachtlichen Fortschritt. Die Frequenzgänge sind, abgesehen von der etwas stark entwickelten Höhenresonanz bei 20 kHz tadellos. Die Übersprechdämpfung ist gut, das Abtastverhalten in den Höhen ausgezeichnet, in den Bässen (Nadelnachgiebigkeit) befriedigend. Ausgezeichnet ist das FIM-Verhalten. Aufgrund des Musik-Hörtests lassen sich diese Tonabnehmer in die gehobene Mittelklasse der magnetischen Abtaster einordnen. Br.

Bang + Olufsen Beogram 1800





Kurzbeschreibung

Laufwerk mit integriertem Tonarm, an dem nur die B & O Tonabnehmersysteme SP 10 A oder SP 12 A verwendet werden können. Plattendrehzahlen 45 und 33⅓ U/min. Antrieb: Achse eines zweipoligen Induktionsmotors ist als Stufenwelle ausgebildet; diese treibt ein Reibrad an, auf dessen Achse ein Rad sitzt, das über einen Treibriemen die Drehbewegung auf den Innenkranz des Plattentellers überträgt. Drehzahlfeinregulierung im Bereich von ± 5 % erfolgt über Wirbelstrombremse (Bild 1). Motor und Antrieb hängen bedämpft am Chassis und einem Aluminiumträger mit U-Profil. Plattenteller und Tonarm sitzen auf einem gemeinsamen Träger aus profiliertem Blech, das über vier Federn am Chassis und dem erwähnten Aluminium-Träger bedämpft aufgehängt ist. Plattentellerdurchmesser: 278 mm. Gewicht des Plattentellers: rund 1,5 kg. Material: Aluminium mit Außenkranz aus Druckguß. Gummiauflage mit eingelegter Stroboskopscheibe. Plattentellerlager: ziemlich schwach, hat Spiel, sobald man Achse leicht anhebt. Abmessungen des Plattenspielers: 438 x 323 x 132 mm (B x T x H), Höhe einschließlich Staubschutzdeckel.

Gebundener Preis: 568.— DM inklusive Mehrwertsteuer, Tonabnehmer SP 10 A und Staubschutzdeckel.

Eigenschaften des Laufwerks

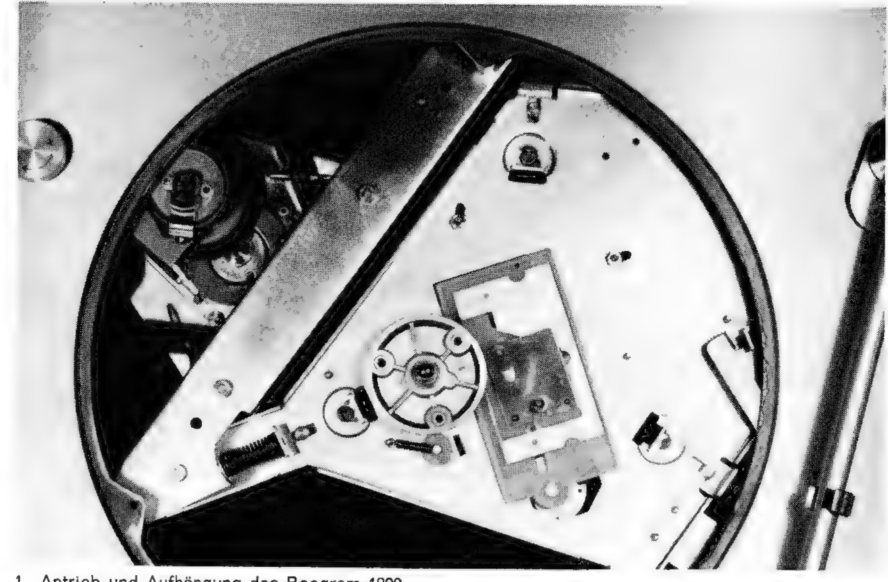
Gleichlaufschwankungen bewertet gemessen mit DIN-Platte 45 545 und EMT 420 A:
± 0,07 % Ausreißer bis ± 0,12 %

Rumpel-Fremdspannungsabstand:
DIN-Platte 45 544 bez. auf 10 cm/s bei 1 kHz, nasse Abtastung:
39 dB

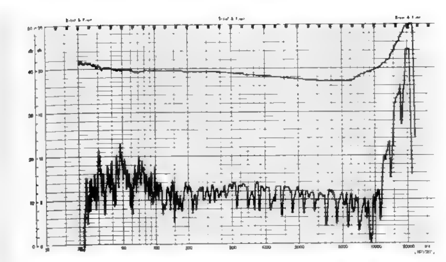
Rumpel-Geräuschspannungsabstand:
Meßbedingungen wie oben:
59 dB

Eigenschaften des Tonarms

Nach Vorwahl des Plattendurchmessers setzt der Tonarm unter automatischem Absenken in den Einlaufrillen auf und schaltet nach Erreichen der Auslaufrillen das Laufwerk ab, wobei er wiederum automatisch abhebt. Ausbalancierung des Tonarms durch Gegengewicht. Einstellung der Auflagekraft von 0 bis 3 p durch Feder. Skating-Kompensation durch besondere Lagerkonstruktion, arbeitet nur für Auflagekräfte um 1 p (empfohlene Auflagekraft des SP 10 A).



1 Antrieb und Aufhängung des Beogram 1800



2 Frequenzgang und Übersprechen des SP 10 A am Tonarm des Beogram 1800 im linken Kanal. Übersprechdämpfung von links nach rechts

Von uns ermittelte Tonarmgeometrie:

Abstand Tonarmachse — Tellerachse 225 mm

Abstand Tonarmachse — Nadelspitze 211 mm

Kröpfungswinkel 22°

Unter der Voraussetzung, daß diese Daten stimmen, ergeben sich für den tangentialen Spurfehlwinkel folgende Werte in Abhängigkeit vom Plattenradius:

Maximum	+ 1,8°	bei	140 mm
Minimum	0°	bei	120 mm
Maximum	— 1,8°	bei	81 mm
Minimum	0°	bei	51 mm

Nach Angaben des Herstellers soll der vertikale Spurwinkel 15° betragen.

Abtastverhalten des Tonarms mit Tonabnehmer SP 10 A: Höhenabtastung (etwa 10 kHz) bei 1 p Auflagekraft schon einwandfrei (4. Pegel, Shure-Platte TTR-101). Bei dieser Auflagekraft wird 300 Hz Amplitude von 40 μ horizontal fast sauber und von 50 μ vertikal fast sauber abgetastet. Bei 1,8 p: 60 μ vertikal und 50 μ horizontal sauber. Demnach optimale Auflagekraft für normal ausgesteuerte Platten: 1,3 p; für stark ausgesteuerte Platten: 1,8 p.

Frequenzgang des SP 10 A am Tonarm des Beogram 1800: Bild 2 linker Kanal und Übersprechdämpfung von links nach rechts. Maximale Abweichung zwischen den Kanälen: 1 dB. Übersprechdämpfung von rechts nach links bei 1 kHz und bei allen Frequenzen um rund 3 dB schlechter. Übersprechdämpfung bis 10 kHz hervorragend (über 25 dB!).

Frequenzintermodulation (FIM): bei 0 dB (maximale Aussteuerung der Modulation 300/3000 Hz) und 0,8 p Auflagekraft: 4 % gemittelt zwischen beiden Kanälen; bei 1 p Auflagekraft: 1,55 %; bei 1,5 p: 0,85 %; bei 1,8 p: 0,825 %. Das sind hervorragende Werte. Daraus ist zu schließen, daß 1,5 p Auflagekraft bei diesem System optimal sind. Allerdings wird dann Skating-Kraft nicht voll kompensiert.

Übertragungsfaktor: linker Kanal: 1,07 mVs/cm; rechter Kanal 1,02 mVs/cm gemessen bei 1 kHz.

Musik-Hörtest: Zu entnehmen dem Testbericht über die Tonabnehmer SP 10 und SP 12 in diesem Heft.

Zusammenfassung

Der Beogram 1800 ist ein automatischer Einfachspieler schlichter Eleganz mit Drehzahlfeinregulierung für zwei Plattengeschwindigkeiten, der in allen Punkten die Forderungen der Norm DIN 45 500 übertrifft. Durch ein stabileres Plattentellerlager würden sich die Laufwerkseigenschaften mit Sicherheit noch verbessern lassen. Der Tonarm mit einwandfrei arbeitender Absenk- und Abhebevorrichtung ist nur zur Aufnahme von B & O-Tonabnehmern geeignet. Seine Skating-Vorrichtung ist nur für Auflagekräfte um 1 p voll wirksam. Entgegen den Herstellerangaben benötigt das SP 10 A (15 μ konischer Verrundungsradius) Auflagekräfte zwischen 1,3 bis 1,8 p, je nach Aussteuerung der Schallplatten. Übersprechdämpfung und FIM-Verhalten sind ausgezeichnet. Br.

Vom Mai-Heft an führt Sie Sir Truesound durch ein heiteres HiFi-Kolleg. Sie finden dort Antwort auf spezielle Fragen aus dem Bereich der High Fidelity und auf solche, die sich aus der Lektüre unserer Tests für Sie vielleicht noch ergeben. Unser HiFi-Kolleg macht es Ihnen aber auch leichter, die Quizfragen zu lösen, denn Sie wollen ja sicher auch gewinnen beim großen

QUIZ
MAL SIEBEN



Sechs Hefte lang finden Sie jeweils drei Fragen und eine Zusatzfrage. Wenn Sie diese Fragen richtig beantworten, sind Sie bei der Preisverteilung* dabei. Also sechsmal, wenn Sie Spaß daran haben. Lösen Sie außerdem alle Zusatzfragen richtig, so nehmen Sie auch noch an der großen Schlußverlosung teil. — Und was Sie da alles gewinnen können! Zum Beispiel HiFi-Gesamtanlagen und Flüge nach Berlin zur Internationalen Funkausstellung 1971 mit Übernachtung. Noch mehr erfahren Sie im im Mai-Heft!

* Gehen mehr richtige Lösungen ein als Preise vorhanden sind, so entscheidet das Los.

Schallplatten

kritisch besprochen

Alfred Beaujean
Kurt Blaukopf
Christoph Borek
Jacques Delalande
Ulrich Dibelius
Jürgen Dohm
Heinz Grunwald
Herbert Lindenberger
Manfred Reichert
Ulrich Schreiber
Diether Steppuhn

Inhalt

Sammelgrogramme

Eingetroffene Schallplatten

vom 1. bis 28. Februar 1970

Ariola eurodisc

● B. Bartok: Konzert für Orchester; Die Leningrader Philharmonie / Gennadi Roshdestwensky; 79 871 ZK **(Duplo-Sound, 6, 7, DM 10.—)**

● L. v. Beethoven: Klaviertrio Nr. 7, B-dur, op. 97; Emil Gilels, Klavier; Leonid Kogan, Violine; Mstislaw Rostropowitsch, Violincello; Erzherzog-Trio; 79 845 ZK **(Duplo-Sound, 6, 9, DM 10.—)**

L. v. Beethoven: Konzert für Violine und Orchester, D-dur, op. 61; Das Staatliche Sinfonieorchester der UdSSR / Jewgenij Swetlanow; 80 079 KK

● Berühmte Stars — Große Filmerfolge: Rudolf Schock · Margit Schramm · Liane Augustin · Renate Holm · Ingeborg Hallstein · Fritz Wunderlich; Die Berliner Symphoniker / Robert Stolz · Peter Kreuder · Werner Eisbrenner; 79 917 IU **(Stereo, 10, 9, DM 19.—)**

Ein Kind ist uns geboren; Der Dresdner Kreuzchor singt weihnachtliche Musik; 80 002 ZK

● C. Franck: Quintett f-moll für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violincello; Quartett-Vereinigung des Bolshoi-Theaters Moskau; 79 833 ZK **(Duplo-Sound, 5, 9, deutliches Rauschen, DM 10.—)**

Sylvia Geszty singt Opernarien von Mozart · Bellini · Donizetti · Leoncavallo · Puccini; Die Berliner Symponiker / Wilhelm Schüchter; 79 879 KR

● E. Humperdinck: Hänsel und Gretel: Märchenspiel in 3 Bildern von Adelheid Wette; Die Wiener Sängerknaben · Das Orchester der Wiener Volksoper / Miltiades Caridis; 80 006 ZR **(Stereo, 6, 7, hoher Rauschpegel, DM 10.—)**

A. Nassedkin: Klavierwerke von Schubert und Schumann; 80 025 KK

● Der Omsker Volkschor singt Lieder aus Rußland; Staatlich Russischer Omsker Volkschor / Georgij Pantjukow; 78 025 U **(Stereo, 10, 9, DM 19.—)**

N. Rimsky-Korssakoff: Scheherazade, Sinfonische Suite, op. 35; Das Staatliche Sinfonieorchester der UdSSR / Jewgenij Swetlanow; 80 017

D. Schostakowitsch: Leningrader Sinfonien Nr. 6, op. 54 · Nr. 7, C-dur, op. 60; Das Staatliche Sinfonieorchester der UdSSR / Jewgenij Swetlanow; 78 039

● Robert Stolz spielt seine schönsten Evergreens; 79 593 IU **Stereo, 8, 9, DM 19.—)**

V. Tretjakow: Violinstücke von Bach und Paganini; 80 026 KK

P. I. Tschaikowsky: Der Schwanensee; Ballett op. 20; Gesamtaufnahme; Das große Rundfunk-Sinfonieorchester der UdSSR / Gennadi Roshdestwensky; 80 034 XK

● Violin-Recitals: Tartini · Leclair · Ysage · Scriabin · Suk · Kodály; David Oistrach, Violine, Wladimir Yampolskij, Klavier; 79 837 ZK **(Duplo-Sound, 4, 9, DM 10.—)**

Bärenreiter

J. S. Bach: L'oeuvre d'orgue 11—12 Troisème partie de la Clavierübung; L'orgue Beckerath de l'église Saint-Paul à Hamm, Westphalie / Michel Chapuis; MB 851 / MB 852 A

J. Barraqué: Klaviersonate; Claude Helffer, Klavier; MB 952

● Posaunenchöre auf neuen Wegen; 657 614 **(Stereo, 7, 10, Mitschnitt, DM 16.—)**

V. Lübeck: L'oeuvre d'orgue Klapmeyer de l'église Saint-Nicolas à Altenbruch, Basse Saxe / Michel Chapuis; MB 827

CBS

● L.Bernstein - G. Rossini - Festival; New Yorker Philharmoniker / Leonhard Bernstein; SPR 25 **(Stereo, volle Bewertung: 10, 5, 10, 8, leichtes Rauschen, DM 10.—)**

Bob Dylan; Nashville Skyline; S 63 601

Duke Ellington · Mahalia Jackson; Black, Brown and Beige; S 63 363

Mahalia Jackson; Greatest Gospel Hits; S 66 223

Pop Revolution; From the Underground; SPR 30

Concert Hall

Jazz in Europa mit Sidney Bechet · Mezz Mezzrow · Friedrich Gulda · Bill Coleman · Barney Wilen · Pierre Cavalli · Stuff Combe · Hans Koller · Albert Mangelsdorff; SJS 1303

The Jazz Story; SMS 7130/39

Da Camera

J. S. Bach: Matthäus Passion: Heidelberger Kammerorchester / Heinz Markus Göttsche; SM 94 029/32

Deutsche Grammophon Gesellschaft

J. S. Bach: Ich will den Kreuzstab gerne tragen, BWV 56; Ich habe genug, BWV 82; Münchener Bach-Orchester / Karl Richter; 198 477 Stereo

Beethoven Edition; Werke für Klavier / Jörg Demus · Norman; 2 720 012-60

Orchesterwerke portugiesischer Meister; Orquestra Camera Gulbenkian / Gianfranco Rivoli; 198 481 Stereo

N. Paganini: aus 24 Capricen für Violine Solo, op. 1; E. Ysaye: aus 6 Sonaten für Violine Solo, op. 27; Violine / Cornelia Vasile; 642 106

Spanische Harfenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts; 198 458

Altspanische Liturgie; 198 459

Musikalische Volkskunst Spaniens; 198 460

Electrola

J. S. Bach: Magnificat, D-dur, BWV 243; A. Bruckner: Te deum; The New Philharmonia Orchestra London / Daniel Barenboim; C 063-01991

L. v. Beethoven: Sinfonie Nr. 7, A-dur, op. 92; J. Ph. Rameau: Gavotte mit 6 Variationen; The New Philharmonia Orchestra London / Otto Klemperer; C 063-02003

L. v. Beethoven: Sinfonie Nr. 6, F-dur, op. 68 „Pastorale"; Ouvertüre zu „Egmont", f-moll, op. 84; The New Philharmonia Orchestra London / Carlo Maria Giulini; C 063-02 004

Nicolai Gedda singt Liebeslieder von Beethoven; 1 C 063-28 520

A. Vivaldi · J. Loeillet · H. Hamal · G. Valentini: Concerti für Trompete und Streicher, B-dur · Es-dur · D-dur · C-dur; Les Solistes de Liège / Géry Lemaire; C 065-28 213

Fono Verlagsgesellschaft

H. Pfitzner: Konzert für Violine und Orchester, h-moll, op. 34; Philharmonia Hungarica / Günther Wiche; CE 31 026

P. Tschaikowsky: Piano Music; Sonate in g-moll, op. 37, 12 Etüden, op. 40; Michael Ponti; SVBX 5455

harmonia mundi

C. Ph. E. Bach: Concerto doppio F-dur, für zwei Cembali und Orchester · Concerto B-dur, für Violoncello und Orchester; Collegium aureum; HM 30 817 M

J. S. Bach: Orgelwerke; Präludien & Fugen; Silbermannorgel Arlesheim / Lionel Rogg; HM 30 924 XK

J. S. Bach: Sechs Schüblersche Choräle · Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch"; Bach-Orgel zu Lahm im Itzgrund / Wilhelm Krumbach; HM 30 479 K

L. v. Beethoven: Sonate E-dur, op. 109, Sonate Fis-dur, op. 78, Rondo G-dur, op. 51, 2; Jörg Demus spielt auf Beethovens letztem Flügel; HM 30 478

Alfred Deller Recital; HM 30 708 M

C. Orff · G. Keetman: Frühlingsbeginn · Sommergewinn; Lieder, Spielstücke und Tänze aus Musica poetica / Orff-Schulwerk; HM 30 320 I

G. de Machaut: Messe Nostre Dame zu vier Stimmen; Deller-Consort-London · Mitglieder des Collegium aureum; HM 30 898 M

W. A. Mozart: Die sechs Klaviertrios; Mozart Trio Salzburg; HM 30 923 XK

W. A. Mozart: Duo G-dur, KV 423 · Duo B-dur, KV 424; HM 30 168 L

W. A. Mozart: Mozart in Paris; Sonate Nr. 10, C-dur, KV 330 · Sonate Nr. 11, A-dur, KV 331; HM 30 465 K

Karlheinz Stockhausen: Aus den sieben Tagen · Setz die Segel zur Sonne · Verbindung; HM 30 899 M

Metronome

● Robert Lembke erzählt Gullivers Reisen; KL 409 **(Stereo, 7, 8)**

MPS-Records

● Erinerungen an Berlin; Das große Orchester Willi Stech; 14 238 **(Stereo, 9, 10, DM 19.—)**

Wild Goose; Jazz goes Folklore; Duo Colin Wilkie-Shirley; Jazzensemble des Hessischen Rundfunks; Frankfurt; 15 229 ST

It's Nice to be with you — Jim Hall in Berlin; 15 245

Loaded with the blues; Chicago Blues all Stars; 15 244 ST

● Musicaleske; Portrait eines großen Komponisten; Das große Orchester Willi Stech / Willi Stech · Georg Haentzschel; 14 241 **(Stereo, 9, 10, DM 19.—)**

Phonogram

J. S. Bach: Suite Nr. 1, C-dur, BWV 1066, Suite Nr. 4, D-dur, BWV 1069; English Chamber Orchestra / Raymond Leppard; 839 792 LY Stereo

J. S. Bach: Suite Nr. 2, h-moll, BWV 1067 · Suite Nr. 3, BWV 1068; English Chamber Orchestra / Raymond Leppard; 839 793 LY

● L. v. Beethoven: Die Meistersinfonien; Gewandhausorchester Leipzig / Franz Konwitschny; H 71 BA 320 **(Stereo 3 LP in Steckkassette, 8, 9, leichtes Rauschen, DM 29.—)**

A. Dvorák: Sinfonie Nr. 9, e-moll, op. 95 „Aus der neuen Welt"; Londoner Symphonie-Orchester / Witold Rowicki; 802 903 LY

● B. Haitink dirigert berühmte Orchesterwerke der Romantik; Schubert: Rosamunde · Mendelssohn: Ein Sommernachtstraum · Berlioz: Benvenuto Cellini · Verdi: La forza del destino · Glinka: Ruslan und Ludmila; D 88 298 Y **(Stereo, 8, 9, leichtes Rauschen, 5.—DM)**

F. Liszt: „Les Préludes", Sinfonische Dichtung Nr. 3, nach Lamartine; „Orpheus", Sinfonische Dichtung Nr. 4; „Tasso, Lamento e trionfo", Sinfonische Dichtung Nr. 2 nach Byron; Londoner Philharmonisches Orchester / Bernard Haitink; 839 788 LY Stereo

● Russische Meister-Interpreten spielen Beethoven; H 71 AX 221 **(Stereo, 2 LP in Steckkassette, 7, 9, ziemlicher Rauschpegel, DM 19.—)**

● I Musici spielen Werke berühmter italienischer Meister: Vivaldi · Scarlatti · Rossini · Giordani; D 88 407 Y **(Stereo, 9, 9, falsches Etikett auf B-Seite, DM 5.—)**

Underground/Lyrik; Richard Münch singt späte Lieder des Henning Tulpenbaum; 701 739 WPY

Psallite

Die Wolfgang Scherpf-Orgel des Doms zu Speyer; Domorganist Ludwig Doerr, Orgel; Stereo Nr. 64/150 868 PET

Teldec

J. S. Bach: Doppelkonzert Violine · Oboe · Cembalokonzert, d-moll; Concentus Musicus, Wien / Nikolaus Harnoncourt; SAWT 9557-B

● J. S. Bach: Die sechs Brandenburgischen Konzerte; Stuttgarter Kammerorchester / Karl Münchinger; SMD 1195/96 **(royal sound Stereo, 6, 9, leichtes Rauschen, DM 32.—)**

J. S. Bach: Doppelkonzert Violine · Oboe · Cembalokonzert, d-moll; Concentus Musicus, Wien / Nikolaus Harnoncourt; SAWT 9557-B

J. S. Bach: Das Orgelbüchlein; Robert Köbler an der großen Silbermann-Orgel im Dom zu Freiberg in Sachsen; SMT 1197/98

L. v. Beethoven: Sonate Nr. 29, B-dur, op. 106; John Ogdon, Klavier; LSC 3123

L. v. Beethoven: Streichquartett Nr. 12, Es-dur, op. 127 · J. Haydn: Streichquartett Nr. 83, Bdur, op. 103; Weller-Quartett; SXL 21 196-B

L. v. Beethoven: Symphonie Nr. 1, C-dur, op. 21 · Nr. 2, D-dur, op. 36; Wiener Philharmoniker / Hans Schmidt-Isserstedt; SXL 21 189-B

● L. v. Beethoven: Symphonie Nr. 6, F-dur, op. 68 „Pastorale"; Wiener Philharmoniker / Pierre Monteux; SMD 1186 **(Stereo, 8, 9, leichtes Rauschen, DM 16.—)**

● L. v. Beethoven: Septett, Es-dur, op. 20; Mitglieder des Wiener Oktetts; SMD 1175 **(royal sound Stereo, 9, 8, etwas Rauschen, DM 16.—)**

● L. v. Beethoven: Symphonie Nr. 7, A-dur op. 92; Wiener Philharmoniker / H. v. Karajan; SMD 1185 **(Stereo 7, 10, leichtes Rauschen, DM 16.—)**

L. v. Beethoven: Violin-Romanzen und Tänze; Wiener Mozart-Ensemble / Willi Boskovsky; SXL 21 188-B

J. Brahms: Ein deutsche Requiem, op. 45 nach Worten der Heiligen Schrift, für Soli, Chor und Orchester; New England Conservatory Chorus / Lorna Cooke de Varon · Bostoner Symphonie-Orchester / Erich Leinsdorf; LSC 7054

● F. Chopin: 24 Préludes, op. 28; Halina Czerny-Stefánska, Klavier; SMT 1179 **(royal sound Stereo, 7, 9, Vorhall und hoher Rauschpegel, DM 16.—)**

Chorlieder der Romantik; Bergedorfer Kammerchor / Hellmut Wormsbächer; SLT 43 115-B

A. Dvorák: Requiem, op. 89; Londoner Symphony Orchester / István Kertész; SXL 21 191 / 92-B

● A. Dvorák: Symphonie Nr. 9, e-moll, op. 95 „Aus der neuen Welt"; Wiener Philharmoniker / Rafael Kubelik; SMD 1177 **(royal sound Stereo, 8, 8, etwas Rauschen, DM 16.—)**

S. Geszty: Italienifche und französische Koloraturarien; Dresdner Philharmonie / Kurt Masur; SLT 43 117-B

● J. Haydn: Die Schöpfung; J. S. Bach: Weihnachtsoratorium; J. S. Bach; Matthäus-Passion · Osteroratorium; Stuttgarter Kammerorchester · Wiener Philharmoniker / Karl Münchinger; **SMD 1181 (royal sound Stereo, 8, 9, Rauschpegel bei den älteren Aufnahmen der B-Seite, DM 16.—)**

● R. Leoncavallo: Der Bajazzo — Arien und Szenen; Chor und Orchester der Accademia di Santa Cecilia, Rom / Francesco Molinari Pradelli; SMD 1184 **(royal sound Stereo, 9, 10, leichtes Rauschen, 16.— DM)**

A. Lortzing: Der Wildschütz, Arien und Szenen; Rundfunkorchester Leipzig · Gewandhausorchester Leipzig / Paul Schmitz; SMD 1189

● W. A. Mozart: Cosi fan tutte — Arien und Szenen; Wiener Philharmoniker / Karl Böhm; SMD 1182 **(royal sound Stereo, 9, 9, leichtes Rauschen, DM 16.—)**

● W. A. Mozart: Divertimento, B-dur, KV 287 für 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß und 2 Hörner; M. Haydn: Divertimento, G-dur, für 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß und 2 Hörner; SMD 1193 **(royal sound Stereo, 9, 10, DM 16.—)**

W. A. Mozart: Don Giovanni; English Chamber Orchestra / Richard Bonynge; SKB 25 042-D/1-4

W. A. Mozart: Sämtliche Orgelwerke — Zwei Kirchensonaten; SAWT 9555-B

● W. A. Mozart: Sonate für zwei Klaviere, D-dur, KV 448; R. Schumann: Andante con variazioni für zwei Klaviere, zwei Violincell und Horn, Studie für Pedalflügel, op, 56, Nr. 4, in Form eines Kanons; SMD 1176 **(royal sound Stereo, 7, 9, etwas Rauschen, DM 16.—)**

H. Purcell: Geistliche Musik am englischen Königshof; Chor des King's College Cambridge / David N. Willcocks; SAWT 9558-B

M. Reger: Der Einsiedler · Requiem · Responsorien · Geistliche Gesänge; Symphonisches Orchester Berlin / Joachim Martini; SLT 43 114-B

P. Schreier: Belcanto-Arien aus italienischen Opern; Kammerorchester Berlin / Helmut Koch; SLT 43 116-B

● F. Schubert: Die schöne Müllerin, op. 25, nach Gedichten von Wilhelm Müller; SMD 1187 **(royal sound Stereo, 9, 9, DM 16.—)**

Sonaten für Laute und Cembalo; J. S. Bach: Trio Sonaten Nr. 1, Es-dur, BWV 525, Nr. 5, C-dur, BWV 529; A. Vivaldi: Sonaten für Laute und Continuo, C-dur, g-moll, LSC 3100

I. Strawinsky: The Rite of Spring; Bracha Eden and Alexander Tamir / Piano four hands; SXL 6403

● P. Tschaikowski: Nußknackersuite, op. 71a; J. Strauß-Vater: Radetzky-Marsch; J. Strauß: Annen-Polka; J. Strauß: G'schichten aus dem Wienerwald; Wiener Philharmoniker / Hans Knappertsbusch; SMD 1094 **(royal sound Stereo, 8, 8, etwas Rauschen, DM 16.—)**

● G. Verdi: Die Macht des Schicksals — Arien und Szenen; Chor und Orchester der Accademia di Santa Cecilia, Rom / Francesco Molinari Pradelli; SMD 1183 **(royal sound Stereo, 8, 8, leichtes Rauschen, 16.— DM)**

● Die durch dieses Zeichen hervorgehobenen Platten werden nicht besprochen, sondern nur in der Rubrik „Eingetroffene Schallplatten" mit Kurzhinweisen und bei üblicher Bewertung (0—10) nach Klang- und Oberflächenqualität beurteilt. Dabei handelt es sich entweder um sogenannte Billigpreis-Platten oder um solche, die aus Repertoiregründen nicht ausführlich besprochen werden.

Symphonische Musik

J. Haydn (1732 bis 1809)
Sinfonie Nr. 60 C-dur

L. Cherubini (1760 bis 1842)
Sinfonie D-dur

Kammerorchester Philadelphia, Dirigent Anshel Brusilow

RCA Stereo LSC 3088 25.– DM

Interpretation:	4
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

Der Einfall, diese beiden interessanten Sinfonien von einem Kammerorchester (möglicherweise den besten Musikern des Philadelphia Orchestra) spielen zu lassen, ist völlig richtig. Nur bewirkt die überhallige und eine klotzige Kompaktheit des Tons erzeugende Aufnahmetechnik das Gegenteil der Intention. Zu allem Unglück spielt auch das Orchester wenig differenziert, die Haydn-Sinfonie übrigens in einer Ausgabe, die heute nicht mehr akzeptabel ist. Eine entbehrliche Platte.
(5 Micro 88 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

W. A. Mozart (1756 bis 1791)
Sinfonien, Vol. V
Nr. 35 D-dur KV 385 „Haffner"; Nr. 36 C-dur KV 425 „Linzer"; Nr. 38 D-dur KV 504 „Prager"; Nr. 39 Es-dur KV 543; Nr. 40 g-moll KV 550; Nr. 41 C-dur KV 551 „Jupiter"

Philharmonia Hungarica, Dirigent Peter Maag

Vox Stereo SVBX 5122 39.– DM
(3 Platten in Kassette)

Interpretation:	6
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	7

Das amerikanische Konkurrenzunternehmen zur sinfonischen Mozart-Gesamtaufnahme der DGG, von dem hier die 5. Folge vorliegt, hat gegenüber der Berliner Produktion einen schweren Stand. Zwar sind Peter Maag Mozart-Meriten nicht abzusprechen, ob aber die Philharmonia Hungarica das ideale Mozart-Orchester ist, darüber läßt sich doch wohl streiten. Der im Gefolge der ungarischen Revolution von 1956 aus geflohenen Musikern gebildete, heute in Marl beheimatete Klangkörper genießt im Rheinland den Ruf solider Allround-Tüchtigkeit, aber auch einer gewissen klanglichen Härte, die nicht gerade Voraussetzung vollkommenen Mozartspiels sein dürfte.
Man kann sich denn auch nicht des Gefühls erwehren, daß Maags Intentionen häufig in Widerstreit mit den Möglichkeiten des Orchesters liegen. An solchen Stellen wirkt sein Bestreben nach Differenziertheit geflissentlich, unnatürlich, ja „studiert". Um Intensität und Spannung zu erzielen, werden liegende Mittelstimmen betont crescendiert, was manchmal wie eine „Masche" wirkt. Darunter leidet vor allem die Linzer Sinfonie. So, wenn im Falle des Finale-Seitenthemas das choralartig geführte Halbe gegen bewegte Achtel Dreiergruppen stellt, die Halben schwelldynamisch-sentimental herausgehoben werden, während die Achtel seufzer-deklamatorische Drücker erhalten. In die Heiterkeit dieses Satzes gerät auf diese Weise ein gekünsteltes elegisches Element, das deplaciert wirkt. Die Folgen solcher Detailaffektation sind mangelndes Feuer in den Ecksätzen, aufgetragener Espressivo-Romantizismus im langsamen Satz und rustikales Auftrumpfen im Menuett.
Weit besser gerät die Haffner-Sinfonie, in der lediglich die Pianissimo-Episode des 2. Themas im Andante zu gewollt wirkt. Ansonsten gerät die Sorgfalt der Phrasierung nicht in die Nähe der Pedanterie, ist die Darstellung harmonisch und frisch, wenngleich die klanglichen Grenzen des Orchesters – sofern man die Ungarische Philharmonie an der seidigen Klangkultur der führenden Mozart-Orchester mißt – ganz besonders im Andante spürbar werden.
Auch im Kopfsatz der Prager Sinfonie verzichtet Maag nicht ganz auf kammermusikalische Episodik, die formal nicht integriert erscheint, so daß stellenweise fast Concerto-grosso-Wirkungen entstehen, die der Organik eines klassischen Sonatensatzes schwerlich gemäß sein dürften. Immerhin hat der Satz noch halbwegs sinfonischen Zug, was von dem Andante nicht gesagt werden kann. Es bleibt vollends in kammermusikalischem Manierismus stecken. Schon gleich zu Beginn gleitet der Nachsatz des Hauptthemas (ab Takt 8) in unverbindliches Rokoko-Getrippel ab und geht damit seiner warmen, strömenden Kantabilität verlustig. Auch hier hat man wiederum den Eindruck, daß Maag seine an sich richtigen Intentionen überspitzt, um sie überhaupt herauszubringen. Erst das Finale läuft schlank, frisch und virtuos ab.
Am überzeugendsten gelingt ihm die Es-dur-Sinfonie, deren stärkere Flächigkeit der Struktur weniger Möglichkeiten zu Mittelstimmen-Spielereien bietet. Eine runde, sehr geschlossen wirkende, kraftvolle Wiedergabe, die den erfahrenen Mozart-Interpreten erkennen läßt, allerdings auch – im Finale – die technischen Grenzen des Orchesters, vor allem der Bläser, denen angesichts des virtuosen Tempos die Eleganz der Artikulation ermangelt.
In den beiden letzten Sinfonien musiziert Maag sehr direkt und großzügig, als sei er sich gegenüber diesen Wundern sinfonischer Schlüssigkeit der Pedanterie jenes Detail-Organisierens bewußt. Die schnellen Sätze der g-moll-Sinfonie sind in der Intention kraftvollen, verhalten-leidenschaftlichen Drängens überzeugend, in der Ausführung freilich oft laut und hart. Das Andante klingt nicht schön genug, der Streicherklang blüht nicht. Auch im Falle der Jupitersinfonie fragt man sich unwillkürlich, wie Maags Absichten großzügiger Durchzeichnung der polyphonen Durchführungsteile wohl von einem Orchester ersten Ranges verwirklicht würden. Hier jedenfalls drängt sich der Eindruck des Groben und spieltechnisch nicht immer Flexiblen auf, obwohl Maag das fugierte Finale keineswegs mit jenem Furore angeht, das Böhm mit seinen Berlinern hier vorlegt – möglicherweise nicht ganz im Sinne der königlichen Architektonik des Satzes. Aber wie unvergleichlich geschmeidiger musizieren die Berliner Philharmoniker so etwas.
Die Klangtechnik der Aufnahmen ist auf direkte, harte Präsenz abgestellt, wobei die Bläser etwas topfig klingen und es den Bässen an Durchsichtigkeit und Plastik mangelt. Auch die Fertigung läßt zu wünschen übrig. Drei der sechs Plattenseiten des dem Rezensenten vorliegenden Exemplars beginnen mit heftigen Geräuschen. Das englische Kommentarblatt ist nicht übersetzt.
(3 b M Heco B 230/8) A. B.

F. Schubert (1797 bis 1828)
Sinfonie Nr. 9 C-dur op. posth. D 944

Klassische Philharmonie Stuttgart, Dirigent Karl Münchinger

Decca Stereo SXL 21 190-B 21.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Münchingers nun seit drei Jahren bestehende Klassische Philharmonie erweist sich als ein Orchester von imponierender Perfektion. Man spürt aus jedem Takt dieser Schubert-Wiedergabe die Hand des versierten, hart und unerbittlich arbeitenden Orchestererziehers, der den spieltechnischen Standard seines hochgezüchteten Kammerorchesters auf den großen sinfonischen Apparat zu übertragen sich bemüht. Schlamperei im Detail wird man vergeblich suchen, nichts ist dem Zufall überlassen, die gefürchteten Streicher-Triolen im Finale sitzen so genau wie die hüpfenden Holzbläser-Achtel im Scherzo. Die Bläser sind von erstaunlicher Qualität, und den Streichern eignet jener intensive, gespannte, vibrierende Ton, mit dem sie in der Kammerorchester-Formation ihren Bach zu spielen pflegen, sowie die gleichfalls von dort herkommende Energie des Strichs.
Aber alles das macht noch keine gute Schubert-Interpretation, am wenigsten, wenn es um die Neunte geht. Mit orchestertechnischem Drill und vordergründiger Temperamentsentfaltung allein ist dieser Partitur nicht beizukommen. Sie aber beherrschen weitgehend den Charakter der Darstellung. Die dynamische Skala Münchingers ist auffallend eng von den zahlreichen Pianissimi, die Schubert vorschreibt, hört man kaum ein einziges, ob es sich um den Mittelteil des Scherzos handelt (ab Takt 153), dessen kapriziös-kanonische Einsätze viel zu stramm wirken, oder um die formal so wichtigen, Bruckner und Mahler vorwegnehmenden Auflösungs- und Übergangsfelder (z. B. im Finale ab Takt 340 mit anschließendem Durchführungs-Beginn), die dynamisch zu wenig ausgeleuchtet und deshalb nicht gespannt genug sind. Der Furorteutonicus, mit dem Münchinger das Finale angeht, mag seinen Eindruck auf naiv-musikantische Gemüter nicht verfehlen, aber wenn man den Satz bereits vom ersten Takt an derart aufdreht und selbst dem schlendernden Holzbläser-Seitenthema mit den launisch nachschlagenden Streichertriolen keine Entspannung gönnt, dann büßen die berühmten Unisono-Sforzato-Schläge in der Coda, in denen dieses „letzte gefüllte Stück sinfonischer Positivität" (Adorno) sich überschlägt, ihre ereignishafte Wirkung ein. Auch die große Durchführungssteigerung im Andante con moto – das im übrigen bereits zu schwerfällig anhebt – klingt schließlich übersteigert und grob, weil sie zu früh angesetzt und dynamisch nicht sorgfältig genug ausbalanciert wird. Und selbst wer hinter den Posaunenrufen vor Ende der Durchführung und Reprise des Kopfsatzes nicht, wie Furtwängler, mystischen Tiefgang wittert, wird die oberflächliche Behandlung dieser Stelle durch Münchinger reichlich lieblos finden.

Münchinger strebt offenbar die überbordende sinfonische Energie der berühmten Furtwängler-Aufnahme an, ohne über Furtwänglers Flexibilität und klangperspektivisch-agogisches Dispositionsvermögen zu verfügen. So bleibt, auch was die Verlebendigung des rhythmischen Details angeht, seine klassizistisch-stramme, auf klangliche Vordergründigkeit gestellte Einspielung weit hinter Barbirollis und Szells Wiedergaben zurück. Sie trifft gerade das nicht, was die zukunftweisende Bedeutung des Werkes ausmacht: den Aufweis der formkonstitutiven Funktionen der Farbe, der harmonischen Entwicklungsflächen und der klangperspektivischen Durchblicke. Das fast völlige Fehlen des für Schubert wie für Bruckner und Mahler gleich charakteristischen österreichischen Idioms mag demgegenüber weniger entscheidend sein.
Der vordergründige, direkte und anspringende Klang der Platte entspricht genau den Intentionen des Dirigenten. Er repräsentiert, auch was Transparenz und Leuchtkraft angeht, zwar nicht allerbesten, aber sehr guten Decca-Standard.

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

F. Schubert (1797 bis 1828)

Sinfonie Nr. 8 h-moll D. 759 · Ouvertüre „Die Zwillingsbrüder" D. 647 · Ouvertüre im italienischen Stil D-dur D. 590 · Ouvertüre im italienischen Stil C-dur D. 591 · Ouvertüre „Alfonso und Estrella" D. 732

The Menuhin Festival Orchestra, Dirigent Yehudi Menuhin

Electrola Stereo C 063-01 859 21,– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Der hohe Repertoirewert der Platte hat seinen Grund ausschließlich in den Aufnahmen der vier Ouvertüren, die zumindest im deutschen Katalog Novitäten darstellen. So wenig sie im Zentrum von Schuberts Oeuvre stehen, so interessant sind sie als künstlerischer Niederschlag äußerer Eindrücke, denen sich ein Wiener Komponist im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ausgesetzt sah: einmal dem Rossini-Kult, der damals in der Donaumetropole auf seinen Höhepunkt stand und Anreger der beiden Ouvertüren im italienischen Stil wurde; zum anderen der dramatisch-sinfonischen Ouvertüre Beethovens, die im Falle der „Alfonso und Estrella"-Ouvertüre Pate stand. Die Bekanntschaft mit der ersten der beiden italienischen Ouvertüren vermittelt zugleich die Urform der später in Verbindung mit der „Rosamunde"-Musik so populär gewordenen Ouvertüre, die jedoch in Wirklichkeit zur „Zauberharfen"-Musik gehörte. Ein für das Schicksal von Schuberts Bühnenschaffen bezeichnendes Durcheinander.
Menuhin musiziert diese unproblematischen Stücke unambitioniert, wobei man sich im Falle der beiden „Italienischen" hie und da noch ein wenig mehr Geschmeidigkeit der Diktion vorstellen könnte. Aber die geradlinige Frische und Direktheit dieser Darstellungen, die klanglich ihren Ausdruck in der offenen, also nicht durch romantisches Streicher-Klangpolster gedeckten Bläserbehandlung finden, berührt ungemein sympathisch.
Ob mit dieser Geradlinigkeit freilich auch ein Werk wie die h-moll-Sinfonie auszuschöpfen ist, bleibe dahingestellt, obgleich sie Schuberts Intentionen vermutlich näher kommt als die romantizistisch zerfließenden Plüsch-Zelebrationen im Stile Karajans. Am ehesten wird sie noch dem Allegro moderato gerecht, dessen Durchführungs-Ballungen Menuhin nach dem Vorbild Toscaninis hart ausspielen läßt, ohne freilich ganz die zwingende Synthese von epischer Ausbreitung und expressiv-dramatischer Spannung, die der dirigentischen Potenz des großen Maestro gelingt, zu erreichen. Immerhin hat Menuhins Deutung des Satzes Profil und Charakter. Seine Neigung, die Struktur im Sinne der klassischen Sinfonie stärker zu betonen als die Farbe, führt jedoch im Falle des Andante con moto an Schuberts reifer Sinfonik vorbei. Sie unterschlägt gerade die Zukunftswerte dieser Musik, die in ihrer farblichen Flächigkeit liegen, der Vorausahnung jener „Felder", die dann bei Bruckner und Mahler formkonstitutive Bedeutung erlangen. Menuhins verständliche Angst vor dem zerfließenden Sentiment, das in Aufführungen minderen Ranges erfahrungsgemäß so gerne den Charakter dieses Satzes zu verfälschen droht, verleitet ihn zu einer musikantischen Leichtgewichtigkeit, um nicht zu sagen Hemdsärmeligkeit, die dieser Musik so wenig gerecht wird wie das entgegengesetzte Extrem.
Der Klang der Aufnahme ist, Menuhins Intentionen gemäß, sehr direkt, ein wenig hart, aber durchsichtig auch in den dynamischen Ballungen. Die Technik geht also mit der künstlerischen Linie konform, besseres kann man eigentlich kaum von einer Aufnahme sagen. Die Pressung ist bis auf ein leichtes Klirren der Innenrillen auf der Ouvertüren-Seite gut.

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

G. Mahler (1860 bis 1911)

Sinfonie Nr. 1 D-dur (in der fünfsätzigen Fassung von 1889)

Philadelphia Orchester, Dirigent Eugene Ormandy

RCA Stereo LSC 3107 25.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

Die von Mahler approbierte viersätzige Fassung der Sinfonie ist hinlänglich bekannt. Diese Aufnahme bietet auch das zwischen den Eröffnungssatz und das nachfolgende Scherzo ursprünglich eingeschobene Andante allegretto (von Mahler in Anlehnung an Jean Paul „Blumine" genannt): eine etwa sechs Minuten währende Musik, die für einen im Vergleich mit den anderen Sätzen kleineren Orchesterapparat entworfen ist. Diese Beschränkung und ein in der Mahler-Literatur identifiziertes Trompetenmotiv verraten die Herkunft aus einer Schauspielmusik, die Mahler als Theaterkapellmeister in Kassel zum „Trompeter von Säckingen" zu komponieren hatte. Bruno Walter, der in Mahlers Arbeitsweise noch vor der Drucklegung der viersätzigen Fassung Einblick gewann, schrieb im Jahre 1962 auf Anfrage eines ungarischen Interessenten, der der Werkgeschichte nachzuspüren versuchte: „Der Satz ist mir gut bekannt; ich verstehe aber völlig, daß Mahler ihn nicht behalten hat. Es ist ein mildes, rein lyrisches Stück, das von der revolutionären Kühnheit der übrigen Sätze der Symphonie sich so sehr unterscheidet, daß man den Eindruck von einem Stil-Bruch haben könnte."
Die Platte darf dennoch das Interesse jener beanspruchen, die Mahlers frühe, dem Berlioz'schen Verfahren ähnliche Methode des musikalischen Pastiche (oder, wie man auch sagen könnte, der musikalischen Collage) kennenlernen wollen.
Die Tempi, die Ormandy wählt, fordern zum Widerspruch heraus. Es fällt schwer, diesen anzumelden, wenn man sich des boshaften Wortes von Richard Strauss erinnert, der einmal erklärte, daß die „richtigen Tempi" eigentlich nur den Kritikern bekannt seien. Relevanter werden die Einwände freilich, wo sie sich mit den Modifikationen des einmal gewählten Tempos befassen. Dafür seien einige Beispiele aus dem ersten Satz genannt. Vor Ziffer 10 (zitiert nach der Partitur der kritischen Gesamtausgabe) schreibt Mahler vor: „Hier ist nach allmählicher Steigerung ein frisches, belebtes Zeitmaß eingetreten"; doch Ormandy setzt seine zuweilen sehr ruckartige Beschleunigung auch darüber hinaus fort. Kurz nach Ziffer 28 fordert Mahler „unmerkliche" Steigerung; Ormandy macht sie merklich, und das verstimmt den Hörer, der die Tempoänderung aus der Struktur verstanden wissen will. Bei Ziffer 31 wird Mahlers Wunsch, das Tempo „immer noch etwas zu steigern" weit über dieses „Etwas" hinaus und recht gewaltsam vollzogen. Ähnlich ruckartig befolgt Ormandy die Vorschrift „Vorwärts" bei Ziffer 13 des Scherzos. Er setzt damit äußeren, äußerlichen Antrieb an die Stelle zwingender innerer Logik. Was Affekt sein soll, wird zum Effekt. Das ist erstaunlich, ja schmerzlich, bei einem Dirigenten vom Range Ormandys.
Wenig liebevoll ist die Aufnahmedisposition. Massive Klangentfaltung leidet unter Verwaschenheit. Die Vielstimmigkeit des letzten Satzes wird zur undifferenten Klangballung. Das Werk eines Komponisten, der sich sein Leben lang um Klangbalance bemüht hat, würde sorgfältige Balance-Regie im Studio verdienen. Die Aufnahmetechnik scheint der Partitur ratlos gegenübergestanden zu haben. Freilich wird auch dem Dirigenten Mahler im deutschen Text auf der Plattenhülle, „betriebsame Ratlosigkeit" bescheinigt, doch besteht einige Hoffnung, daß es sich hier um einen Druckfehler handelt und daß der Autor des Textes von „Rastlosigkeit" reden wollte.
Der relativ hohe Repertoirewert, den wir der Aufnahme vorübergehend zubilligen wollen, ist nur dem bisher unbekannten Blumine-Satz zu danken. Freilich muß gesagt sein, daß dies keineswegs die erste Aufnahme der fünfsätzigen Fassung ist. Ihr ging eine Einspielung des New Haven Symphony Orchestra unter Frank Brieff voran (auf Odyssey-CBS), die aufnahmetechnisch um einiges, musikalisch um sehr viel besser ist. (6 n Pioneer SX-2000) K. Bl.

G. von Einem (geb. 1918)

Philadelphia-Sinfonie

F. Schubert (1797 bis 1828)

Sinfonie h-moll „Unvollendete"

Wiener Philharmoniker, Dirigenten Zubin Mehta, Josef Krips

Decca Stereo SXL 6418 25,– DM

Interpretation:	a) 10 b) 7
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Die beiden Werke haben außer dem Umstand, daß sie in Wien entstanden sind, nichts gemein. Am wenigsten die Qualität.

Wenn das offizielle Wien schon nicht gewußt hat, was es dem Franz Schubert zu seinen Lebzeiten schuldig war, so weiß es jedenfalls, was es dem einflußreichen, in wichtigen Gremien des musikalischen Managements sitzenden von Einem schuldig ist. Und so spielen denn die Philharmoniker seine 1961 für die Akademy of Music of Philadelphia komponierte Sinfonie mit einem Elan und einer strahlenden Schönheit des Orchesterklanges, als handelte es sich wirklich um ein Meisterwerk österreichischer Sinfonik.

Seinem Gehalt nach stammt dieses sinfonische Pasticcio nicht von einem, sondern von einem halben Dutzend. Die Naivität, mit der hier Händel, Beethovens Neunte, Bruckner, Mahlers weltschmerzliche Kantabilität, Hindemiths affirmative Blechtrümpfe, die trockenen rhythmischen Eskapaden des mittleren Strawinsky und schließlich die amerikanische Music Hall in einem Topf durcheinandergerührt werden, erscheint, je nach Temperament des Hörers, als entwaffnend oder unverschämt. Immerhin: ein Metha weiß die substantielle Belanglosigkeit dieser Partitur mit perfektionistischer Brillanz halbwegs zu kaschieren. Und die Wiener Philharmoniker ... (siehe oben).

Von ihren Gnaden lebt allerdings auch Krips' Wiedergabe der Schubert-Sinfonie. Sie ist wundervoll ausgespielt, mit betörend schönen Holzbläser-Soli, herrlich weichem, sattem Streicherklang. Aber Krips geht allzusehr auf romantisch-schwelgerisches Ausbreiten aus, also auf den Aspekt, dem das Werk seine fatale Popularität verdankt. Der Kopfsatz hat eher Andante- als Allegro-Charakter, die beiden Sätze erscheinen ihrem Ausdrucksgestus nach kaum voneinander abgehoben. Allzu episches Ausbreiten steht im ersten Satz kraftvoller Verspannung der sinfonischen Strukturen entgegen, und das Andante con moto zerfließt vor allem gegen Schluß in elegisch ausgesungene, schöne Details. Eine „altmodische", auf Wiener Sentiment gestellte Darstellung der „Unvollendeten", wie sie zumindest seit Toscanini kaum noch möglich sein dürfte.

Technisch ist die Platte ein typisches Erzeugnis der englischen Decca: ein Klangbild von strahlender Brillanz und jener perfektionistischen Transparenz, die plastische Auffächerung des Gesamtklangs mit Geschlossenheit der Totale zu verbinden weiß. Nicht ganz so erstklassig ist die Fertigung. Die Schubert-Seite wird stellenweise durch ein ganz leichtes Bums-Geräusch gestört. (3 b M Heco B 230/8) A. B.

Instrumentalmusik

J. S. Bach (1685 bis 1750)

Das gesamte Orgelwerk

Walter Kraft, auf 19 Orgeln

Vox Stereo VXDS 101
(18 Platten in Kassette) 139.- DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Das Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) Wolfgang Schmieders, bis heute Standardwerk und unentbehrlich, zählt Bachs Opus in 1080 Nummern. Nr. 525 bis 771, also 147 Nummern umfassen sein Orgelschaffen. Das sind keine 15%. So äußerlich auch diese Schätzungsmethode sein mag; so gibt sie doch Relationen zum Gesamtwerk und zum allgemeinen Bedauern über die unvollkommene Überlieferung sämtlicher Kompositionen unseres Meisters. Ihre Perspektive erhält makrokosmische Dimensionen, wenn man die zeitliche Länge bedenkt, die 36 hoch ausgenutzte Langspielplattenseiten ergeben, die zum Bannen dieses Werkteils notwendig waren. Dabei entfielen die in ihrer Echtheit angezweifelten Werke (Acht kleine Präludien und Fugen und die Choralvorspiele 741-765 seien stellvertretend genannt), also ein knappes Drittel der Nummern. Walter Kraft, 1905 geboren und seit 30 Jahren Organist an der Lübecker Marienkirche, hat sich dieser ein Organistenleben gewiß krönenden Aufgabe gestellt. Mit der preisgekrönten Gesamteinspielung des Orgelwerks seines Vorgängers Buxtehude (Grand Prix du Disque) hat er seine Spannkraft schon unter Beweis gestellt (9 Platten). Trotzdem scheint es nicht unproblematisch, – vom Hörer aus gesehen –, nur einen Organisten damit zu betrauen. Selbst wenn es ihm gelingt, immer wieder neue Seiten seines Bachverständnisses zu entfalten oder durch hervorragende Interpretationen den Hörer in den Bann seines Spiels zu zwingen, seine speziellen Neigungen und auch Schwächen (ohne sie wärs zu perfekt) sind dem teilnehmenden Zuhörer bald bekannt; er kann sie vom angekündigten Werk her einschätzen – eine ohne Zweifel die interpretatorische Wirkung mindernde Tatsache. Auch Walter Kraft kommt daran nicht vorbei, obgleich er in der Organisation seines Vorhabens optimale Geschicklichkeit zeigt. Sie beruht auf zwei tragfähigen Überlegungen. Die erste basiert auf dem Gedanken, den Kosmos des Bachschen Orgelwerks sich widerspiegeln zu lassen in einem gleichwertigen Kosmos des zugedachten Instruments. Hier seine Werte:

Orgelbauer	Name, Standort der Orgel	Bauzeit	Zustand[1]
Joh. A. Silbermann	–; Dom zu Arlesheim, Schweiz	1759/61	restauriert
A. Silbermann/Joh. A. Silbermann	–; ehem. Abteikirche Maursmünster, Elsaß	1707–10 1745/46	original
A. Silbermann	–; ehem. Abteikirche Ebersmünster, Elsaß	1728/32	restauriert
V. Ferd. Bossart	Chororgel: Stiftskirche Einsiedeln, Schweiz	1751/54	original
Chr. Müller	–; Grote Kerk zu Haarlem, Niederlande	1735/38	restauriert
J. N. Cahman	–; Kirche zu Leufstabruk, Schweden	1728	restauriert
Fa. Kemper	„Totentanz-Orgel"; Totentanzkapelle von St. Marien zu Lübeck, Deutschland	1477/ 1955	Rekonstruktion
M. Malm/Meister, Joh. Heide, Joh. Wernitzky/ Fa. Frobenius & Co.	–; Krist Kirke zu Tondern, Jütland	1596/ 1630, 1685 1945	Neugestaltung
A. Wilde	–; St.-Nicolai-Kirche zu Wöhrden, Dithmarschen	um 1600	restauriert
Arp Schnitger	–; St.-Pankratius-Kirche zu Neuenfelde, Deutschland	1683/88	restauriert
	–; St.-Ludgeri-Kirche zu Norden, Ostfriesland	1686/88	restauriert
Jak. Scherer u. v. a.	–; St.-Nicolai-Kirche zu Mölln, Lauenburg	1555/58	restauriert
H. u. N. Niehoff, J. Johansen/M. Dropa	–; St.-Johannis-Kirche zu Lüneburg, Niedersachsen	1551/53/ 1712/15	restauriert
K. Jos. Riepp	Dreifaltigkeitsorg., Heiliggeistorg.; Abteikirche zu Ottobeuren, Schwaben	1754/66	original
Gebr. Stumm	–; ehem. Abteikirche zu Amorbach, Odenwald	1774–82	restauriert
Jos. Gabler	–; Abteikirche zu Weingarten, Schwaben	1737–50	original
(Arp Schnitger)/ Erasm. Bielfeld	–; St.-Wilhadi-Kirche zu Stade, Niederelbe	1736	restauriert
–/Fa. Hillebrand	–; Liborius-Kirche in Bremervörde, Niedersachsen	1962/63 –/	neues Werk in altes Gehäuse
B. Hueß, (Arp Schnitger)	„Vincent-Lübeck-Orgel"; St.-Cosmae-Kirche zu Stade, Niederelbe	1669/73	restauriert

[1] Die Kennzeichnungen sind weitgefaßt.

Die zweite Überlegung galt der Werkzuordnung. Kraft vollzog sie mehrschichtig. Er stellte für jede Orgel ein Programm zusammen, das engere Zusammenhänge nicht zerreißt und doch verschiedenen Formen (und auch Schaffensperioden) Raum gibt. Bei Platte 1 bis 8 ist jeder Platte eine Orgel zugeordnet, deren Programm aus meist zwei Kernen von choralgebundenen Kompositionen besteht, die von freien Formen mehr oder weniger ummantelt werden. Bei Platte 9 bis 12 sind die freien Formen bestimmend; auf Platte 12 erklingen zwei Orgeln. Platte 13 bis 18 folgt wieder dem ersten Gestaltungsprinzip; Platte 17 bringt zwei Orgeln zu Gehör. Die „Clavier-Übung" (3. Teil) wird geschlossen auf den beiden Riepp-Orgeln in Ottobeuren gespielt und umfaßt zwei Platten (14/15). Eine kleinere Einheit bilden

noch die sechs „Schübler-Choräle" (Platte 13).
Mit einer solchen äußeren Organisation ist über das hinter der Interpretation stehende Bachverständnis schon einiges ausgesagt. Die choralgebundene Komposition ist für Kraft der eigentliche Zugang zu Bach, sie trägt das gesamte Orgelwerk (also keine dualistische Trennung von gebundenem und freiem Werkl). Die Sangbarkeit des Chorals entscheidet das Tempo und damit alle weiteren Ingredienzien der Gestaltung. Von hier werden auch die Verwirklichungsmöglichkeiten auf der jeweiligen Orgel gefunden. Dieses vokale Prinzip findet bei den freien Formen eine sinngemäße Anwendung, so daß seine Tempowahl oft überrascht (besonders bei viel gehörten Werken). Virtuose Leistungen sind dabei handwerkliche Selbstverständlichkeiten. Die sinnliche Erfassung jedes Notenwertes (vom Tempo her) bleibt unumstößlicher Maßstab aller Unternehmungen. Das bedeutet bei Kraft jedoch nicht, daß er auch als Stimmenwert hörbar wird.
Krafts Bachspiel läßt sich auf folgende Nenner bringen:
Solidität im Künstlerischen und Handwerklichen (das bedeutet Verzicht auf Perfektion und gefühlsmäßig Objektivität als Subjektivität, d. h., Kraft gilt seine absolute Werkbezogenheit gleichzeitig als sein Verständnis von Bach);
ganzheitliche Werkauffassung (das bedeutet im Falle Krafts Nüchternheit und – von aller Naivität weit entfernte – Schlichtheit, die die eigene Phantasie streng in ihre Grenzen weist).
Die Folgen sind unterschiedlich. Festzuhalten ist zunächst dieses traditionsgebundene Kantorenbewußtsein. Es sieht einen einheitlichen Bach in dem Sinne, daß dieser in seinem ganzen Schaffen immer auf dem Weg zu sich selbst ist. Dieser Weg ist gewissermaßen gradlinig; ohne zu uniformieren, aber auch ohne Sprünge, Zickzack oder Kanten. Als Stichwort gesagt: Bach in eigener Rückblende. So wird manches im freien Werkteil zu ernst, Bach darf nicht genialisch, langweilig oder bloß konzertant bzw. virtuos sein.
Welche Folgen hat das im einzelnen? Krafts Gestaltung der Choralbearbeitungen fesselt am stärksten. Da sie die Quelle seines Bachverständnisses sind, gelingen sie in der Regel überzeugend. Hier herrscht größte Fülle und Freiheit, und der Hörer folgt ohne Ermüdung oder absinkende Erwartung. Die Gestaltung der freien Werke ist – wie schon oben angedeutet – problematischer. Die buchstäbliche Umsetzung der Einzelnote als sinnlich erfaßbare bewirkt im Verlauf des Stückes das Gegenteil: der Stimmverlauf wird unübersichtlich, die Stimmen verschmelzen zu sehr ineinander; das aufreizend langsame Tempo fördert eine gewisse Ungeduld, rasche Tempi lösen Erstaunen aus und wirken schneller als sie sind. Ein weiteres Problem korrespondiert und kompliziert damit das Bild. Kraft verjüngt den Klang oben und unten und gibt der Mitte Breite. Bei der Baßregion muß man allerdings geradezu schon auf „grob vernachlässigend" zurückgreifen, um den Mangel an Profil hier zu kennzeichnen, während etwa bei den Choralbearbeitungen ein „leicht befremdend" ausreicht. Dazu nun noch die konsonierende Stimmigkeit der Mittelstimmen, das Übergewicht des Plenum-Spiels! Um keinen falschen Eindruck aufkommen zu lassen, sei betont, daß diese Darstellung den Gesamteindruck widerspiegeln will; links und rechts liegen die einzelnen Gestaltungen, wobei es dem einzelnen überlassen sei, auf welcher Seite er das Negative resp. Positive ansiedeln will. Am wenigsten liegt Kraft übrigens das Konzertante.
Man denke sich nun diese generalisierende Charakterisierung aufs Breiteste auseinander-gefächert, indem man puzzleartig die einzelnen Charakteristika, jeweils verschieden stark getönt, neu zusammensetzt und erhält so den farbigen, aber nicht stets neuen (und vor allem nicht immer positiv ausfallenden) Wechsel der Kraftschen Werkgestaltung. Zwiespältig ist auch das Urteil über die technische Qualität von Aufnahme und Wiedergabe. Die Wiedergabe ist vergleichsweise leise; Solostimmen kommen farbig und charakteristisch, während die Minuspunkte für volles Klangspiel und auch Baßregion wahrscheinlich nicht allein zu Lasten des Organisten gehen. Letzter Glanz fehlt im ganzen. Resümee: Krafts konsequente, nur das Werk sehende und sich darum nicht leicht erschließende Bachinterpretation hat die Stärke des Soliden im umfassenden Sinne. Dafür geht ihr das Außerordentliche ab. Als Alternative verdient sie jedoch, zumindest ernst genommen zu werden. Als Orgel-Kompendium besitzt sie (da am Werk des gleichen Komponisten gemessen) hohen Wert; umso wünschenswerter wäre auch eine außergewöhnliche technische Qualität gewesen.
Solche Riesenproduktionen haben ganz allgemein etwas Nivellierendes an sich, manch Gipfel scheint abgetragen, manch Tal ausgefüllt zu sein, wenn der Rückschauende sein Urteil fällt. Das Auf und Ab und der Genuß der Gipfel – so sei dem kommenden Hörer versichert – bleiben ihm dabei unvergessen. (H) Ch. B.

A. Vivaldi (1678 bis 1741)

„L'Estro Armonico", Concerti grossi op. 3, Nr. 1–12

Festival Strings Lucerne, Leitung Rudolf Baumgartner

DGA Stereo 198469/71 75,– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8/9
Oberfläche:	9

Wir sind in den letzten zwanzig Jahren mit einer solchen Menge Vivaldischer Musik überschüttet worden – mit viel mehr in der Tat als in den zwei vorhergehenden Jahrhunderten zu hören war –, daß wir uns oft ihr gegenüber eines Gefühls der Sättigung nicht erwehren können. Und wie es in solchen Fällen zu geschehen pflegt, läßt nicht nur unser Aufnahmevermögen nach, sondern es stellt sich auch eine gewisse Stumpfheit, eine gewisse Gleichgültigkeit ein und es bedarf einer längeren „Entwöhnungskur", bis wir für die eigentlichen Reize und die wahre Originalität von Kompositionen erst wieder empfänglich werden, welche auf die ersten Hörer (und auch auf uns beim ersten Hören) geradezu als eine Offenbarung wirkten. Mit Recht erinnert Walter Kolneder in seiner Werkeinführung an den „nicht geringen Eindruck" den das im Jahre 1712 als erste Konzertsammlung Vivaldis erschienene op. 3 auf den siebzehnjährigen J. J. Quantz machte. Der spätere Flötenlehrer Friedrichs des Großen bezeichnet diese zwölf Konzerte ausdrücklich „als eine damals gantz neue Art von musikalischen Stükken". Und auch Bach, der sie um dieselbe Zeit (1714) kennenlernte und gründlich studierte, war davon so fasziniert, daß er nicht weniger als sechs von ihnen für Tasteninstrumente bearbeitete und sie auch sonst in zahlreichen eigenen Werken zum Vorbild nahm. – Da das „Estro Armonico" bereits fünf- oder sechsmal in seiner Gesamtheit eingespielt wurde, steht die Neuaufnahme Baumgartners keineswegs so konkurrenzlos da. Am besten gefallen die langsamen Sätze, die mit tiefer Empfindung, strahlender Wärme und Innigkeit dargeboten werden, während das Spiel der Luzerner in den raschen Sätzen nicht nur Straffheit und Robustheit zeigt, sondern auch gelegentlich eine gewisse Nervosität verrät. Auch die Aufnahme, die zu verschiedenen Zeitpunkten durchgeführt wurde, ist unterschiedlich in der Qualität: so leiden die Höhen auf der ersten – und ältesten – Platte (sie wurde in einigen Ländern bereits vor einem Jahr unter der Nr. 198449 einzeln veröffentlicht) an einer oft unnatürlichen Schärfe, einem Fehler, von dem die übrigen Platten weitgehend frei sind. Unter den Solisten, die alle historische, zwischen 1675 und 1743 gebaute Instrumente spielen, seien Walter Prystawski und Tomotada Soh besonders lobend hervorgehoben: ihre Interpretation des berühmten Konzerts Nr. 8 bildet in künstlerischer Hinsicht den Höhepunkt der ganzen Kassette.
(11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

W. A. Mozart (1756 bis 1791)

Klavierkonzerte Nr. 5 D-dur KV 175 und Nr. 9 Es-dur KV 271

Peter Frankl, Klavier; Orchester der Wiener Volksoper, Dirigent Georg Fischer

turnabout Stereo TV 34313 16,– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	7

Mozarts erstes eigenständiges Klavierkonzert (die Nummern 1–4 sind Transkriptionen fremder Kompositionen) kann man von Ingrid Haebler weit schlanker, transparenter und luzider gespielt hören. Bei Frankl ist alles viel zu dick und pedalbefrachtet; das Werk des Siebzehnjährigen will mit spitzen Fingern musiziert sein, nicht mit der klanglichen Attitüde, die den Spätschöpfungen gemäß sein mag. Aber auch das große, höchst anspruchsvolle Es-dur-Konzert für Mademoiselle Jeunehomme verlangt, wie alles bei Mozart, klare Durchhörbarkeit des pianistischen Details. Man nehme sich aber daraufhin einmal den Beginn des Finales vor: zu hören sind nur Melodiestimme und Baß, das dazwischenliegende virtuose Passagenwerk läßt sich nur ahnen. Damit aber ist der kapriziöse Reiz dieses im schönsten Sinne pianistisch brillanten Rondo-Themas – des anspringendsten aller Konzert-Finale-Themen Mozarts – zerstört. Bietet diese Stelle das eklatanteste Beispiel eines Mozartspiels, das unter Unschärfe der Artikulation leidet, so ließen sich dieser Mängel noch viele aufweisen. Aber eine Detailkritik hat um so weniger Sinn, als auch die orchestrale Seite der Aufnahmen in ihrer Ungeschmeidigkeit ernstlich nicht diskutabel ist. Das Orchester der Wiener Volksoper zeigt – jedenfalls unter dieser Leitung – an keiner Stelle mehr als Routine, die Bläser klingen manchmal geradezu provinziell. Das von der Aufnahmetechnik bedingte diffuse Klangbild unterstreicht die interpretatorischen Schwächen noch, zumindest was den Pianisten angeht. Auch die Fertigung läßt

zu wünschen übrig, kommt es doch in KV 271 an Tutti-Stellen mehrfach zu Zerrgeräuschen. (3 b M Heco B 230/8) A. B.

L. van Beethoven (1770 bis 1827)

Die fünf Klavierkonzerte

Artur Rubinstein, Klavier; Boston Symphony Orchestra, Dirigent Erich Leinsdorf

RCA Stereo SOA 25038-R/1-4 68.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Natürlich dürfen beim großen Beethoven-Run 1970 auch Rubinsteins Klavierkonzert-Einspielungen nicht fehlen. Undenkbar, daß der „Pianist unseres Jahrhunderts" (so die Kommentar-Beilage) im Kreise der Erlauchten, die dem Spektakel dieses Jahres zu opfern haben, nicht figurieren würde. Und so stellte denn die RCA die bereits einige Jahre alten Aufnahmen mit dem Bostoner Orchester unter Leinsdorf zu einer neuen Kassette zusammen.
Drei der Aufnahmen wurden bereits bei früherer Gelegenheit in dieser Zeitschrift gewürdigt. Ulrich Dibelius setzte sich in Heft 7/1967 recht kritisch mit der Einspielung des dritten Konzertes auseinander. Kurt Blaukopfs Rezension in Heft 1/1970 lag eine Platte zugrunde, die das dritte und vierte Konzert koppelte, offenbar nicht zum Segen der Klangtechnik. Und der Verfasser dieser Betrachtung schrieb in Heft 9/1968 über die Einspielung des ersten Konzertes.
Einig sind sich Dibelius und Blaukopf im Falle des c-moll-Konzertes über die Mängel in der Behandlung des Orchesterparts. Sie treten beim C-dur-Konzert am wenigsten in Erscheinung, steigern sich dann jedoch leider von Werk zu Werk. Wenn Blaukopf beim G-dur-Konzert „zurückhaltende Biederkeit" Leinsdorfs konstatiert, so wäre diese Feststellung dahingehend zu ergänzen, daß in anderen Konzerten, vor allem im fünften, noch unorganisierte, recht grobe Hartstrahligkeit hinzukommt, also etwas, was dem Klangideal eines Rubinstein diametral entgegensteht. Es läßt sich nicht leugnen, daß Leinsdorfs kapellmeisterliche Solidität, die im Falle der Beethoven-Sinfonien manchmal sogar sehr bedeutende Momente hat, hier kaum über Routine hinauskommt. Wenn Rubinstein beispielsweise das Rondo-Thema des B-dur-Finale anstimmt, hat Leinsdorf der Laune und sprühenden Energie des großen alten Mannes anschließend nichts entgegenzustellen. Auf die Beziehungslosigkeit von Klavier und Orchester im Mittelsatz des G-dur-Konzertes hat Blaukopf zu Recht hingewiesen. Und wenn ich mich auch der Ansicht von Dibelius, Rubinstein spiele das c-moll-Konzert „merkwürdig ungeschlossen und zerfahren" nicht anzuschließen vermag, so ist seiner Feststellung, Leinsdorf entwickle keine klare Linie und keine klaren Proportionen, unbedingt beizustimmen. Es bleibt das bedauerliche Fazit, daß Rubinstein für seine Beethoven-Einspielungen keinen gleichgestimmten und auf gleicher geistig-gestalterischer Wellenlänge liegende Partner gefunden hat.
Aber auch die Aufnahmetechnik wird heutigen Ansprüchen kaum mehr gerecht. Wenn das Orchester im Tutti immer wieder massig, dick, ja kompakt und schreiend wirkt, so ist das nicht ausschließlich Schuld des Dirigenten, der sicherlich nicht die Trompeten und die hohen Holzbläser so unmotiviert herausgellen ließ, wie sie stellenweise aus den Lautsprechern tönen. Auch Rubinsteins vielbewunderter, warm und voll singender Klavierton wurde keineswegs ideal eingefangen, insbesondere die tiefen Lagen klingen mulmig, so daß manche Details untergehen.
Unter diesen Umständen liegt der Wert der Kassette ausschließlich in ihrer Eigenschaft als Dokumentation eines Beethoven-Spiels, das jenseits aller geistigen Gestaltungsprobleme zu stehen scheint. Wobei der unbegreiflich jugendfrische Elan, mit dem Rubinstein an die schnellen Sätze der frühen Konzerte herangeht, vielleicht noch umwerfender wirkt als die Darstellung der beiden letzten Werke. Die rhythmische Verve etwa des synkopierten Mittelteils im Finale des B-dur-Konzerts hat in keiner mir bekannten Aufnahme ein Gegenstück. Das Es-dur-Konzert kann man rauschender, von stärkerem pianistischen Außenglanz getragen hören, als bei Rubinstein. Aber schwerlich harmonischer in den Proportionen, schöner ausgespielt in den klanglichen Details, gelassener im Gesamtduktus. Und vollends in einem Stück wie der offenbar eigenen, Beethovens unvollendete Kadenz in fast unersättlicher Gebefreude ausphantasierenden Kadenz zum 1. Satz des C-dur-Konzertes überrennt Rubinstein jede kritische Distanz. Und so möchte man trotz aller Mängel die vier Platten Schließlich doch nicht neben Arraus, Gilels' und Barenboim-Klemperers Beethoven missen.

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

R. Schumann (1810 bis 1856)

Konzert für Violoncello und Orchester a-moll, op. 129

C. Saint-Saëns (1835 bis 1921)

Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 a-moll, op. 33

Jacqueline du Pré, Violoncello; The New Philharmonia Orchestra London, Dirigent Daniel Barenboim

Electrola Stereo 1 C 063-01 943 21.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Eigentlich ist es schade: da gibt es nun eine fürwahr begabte und mit enormen Spielfähigkeiten ausgestattete Cellistin, jung, beteiligt, musikalisch, ihrem Instrument und seinem Ton verschworen; jedoch, was man anfangs noch als überschüssige Kraft, als ungezügelten Wildwuchs verstehen und verzeihen wollte, wird nicht weniger, sondern nistet sich in der Nähe von allerhand Geschmacklosigkeiten ein, verfestigt sich zu Manierismen und stört letztlich den Ablauf der Musik, schmälert den Gesamteindruck. Und dann hat diese Cellistin einen Mann, nicht minder begabt, ihr an musikalischer Intelligenz sogar überlegen, der neben seinem guten und vielfach auch sehr segensreichen Verhältnis zum Klavier einen demgegenüber weniger glücklichen Hang zum Dirigieren hat; und statt dem etwas affektierten Temperament seiner cellospielenden Frau entgegenzusteuern, es nach besten Möglichkeiten unter Kontrolle zu bringen, unterstützt er es noch, scheint es eher zusätzlich herauszufordern und zu steigern.
So gibt es beim Schumann-Konzert eine Reihe von erfüllten Stellen und bewegenden Momenten, wo sich Werk und Interpretation in einer möglichen Übereinstimmung befinden. Freilich drohen dicht daneben die kleineren oder größeren Einbrüche mancherlei Art: Willkürlichkeiten in der Temponahme, übertriebene Sentimentalitäten, verschmierende Glissandi, Unverstandenes oder Effekthöriges in der Phrasierung, Ausdrucksübersteigerungen gegen den Geist der Musik und vielerlei dergleichen mehr. Jacqueline du Pré setzt zum Beispiel den ersten Satz der mit der typisch Schumannschen Tempovorschrift „Nicht zu schnell" bezeichnet ist, ungewöhnlich langsam an, motiviert ihr Zeitmaß aber nicht zugleich durch wirklich poetisch ruhiges Aussingen. Sie vermag den notwendigen Bogen über die ganze erste Solostelle nicht durchzuhalten, sondern versucht jeden Takt mit Emphase auszuspielen. Und da Daniel Barenboim eher dick, als mit einer ausgleichenden Lockerheit, ja vorwärtstreibenden Flüchtigkeit begleitet, erhält die Musik eine Verfestigung, als stamme sie von Brahms oder Dvorak, aber nicht von dem beweglicheren Schumann. Danach sucht Barenboim im Tutti durch Beschleunigung wettzumachen, was vorher versäumt wurde: der einmal gestörte Ablauf findet jedoch nicht mehr zu seinem eigenen Maß. Und so geht es weiter. Die figurative Triolenstelle, die schon der Lehrer Rostropowitsch gerne in eins seiner selbstzweckhaften Piani taucht, wird von der du Pré zu einer verschleierten und verzögerten Solonummer ausgebaut. Der langsame Satz erhält dann wieder gezogene Ausdrucksbefrachtung, die Sechszehntel im Finale werden dagegen in spitzem Spiccato, jedoch ohne die dazugehörige behende Lustigkeit genommen. Und jeder Ansatz zur Dramatisierung bleibt nicht ungenutzt.
Auch dem Saint-Saëns-Konzert ergeht es im Prinzip nicht wesentlich besser, nur bleiben da die Anlässe seinem Charakter entsprechend seltener. Und manchmal stellt sich auch tatsächlich jene Eigenschaft ein, die diesem Konzert am allerwenigsten fehlen darf: Eleganz. Allerdings die Springbogenstellen, die davon am meisten besitzen müßten, haken und geraten allzu leicht ins Holpern. Doch der Schwung trägt weiter und verhindert unzukömmliche Verbreiterungen. – Hervorzuheben wäre noch bei dieser Platte, deren Koppelung von Schumann und Saint-Saëns nicht eben häufig ist, die gelungene Klangbalance zwischen Solo-Instrument und Orchester, die beiden zu ungeschmälertem Recht verhilft.

(6 v C) U. D.

M. Ravel (1875 bis 1937)

Le Tombeau de Couperin

J. Françaix (1912)

Sérénade für Kammerorchester

J. Ibert (1890 bis 1960)

Suite Symphonique

Capriccio

Chamber Symphony Orchestra of Philadelphia, Dirigent Anshel Brusilow

RCA LSC 3089 25.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Der Hüllentext zu Ravels „Tombeau" spricht von flüssiger Bewegung und prachtvoller Klangentfaltung des Prélude, vom launischen Schaukeln und von raffinierter Farbenpracht der Forlane, von bezaubernder

Natürlichkeit des Menuetts (das übrigens entgegen der Meinung des Autors an dritter Stelle steht) und vom munteren Rigaudon. In der Tat können die vier Sätze auf diese Weise charakterisiert werden. Die Interpretation allerdings läßt weder von „prachtvoller Klangentfaltung" noch vom „launischen Schaukeln" etwas spüren. Weder in dynamischer noch in klanglicher Hinsicht sind hier alle Möglichkeiten ausgelotet. Der Dirigent scheint leicht mit leise zu verwechseln, die Rhythmen federn nicht, die Artikulation ist unlebendig, die Pizzicati sind kraftlos usw. Dasselbe läßt sich auch zu Françaix' Sérénade und Iberts Symphonischer Suite über Paris und Capriccio sagen. Da helfen alle technische Sauberkeit und Exaktheit nichts – diese Aufnahmen gehen über Mittelmaß nicht hinaus.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a)
M. R.

S. Prokofieff (1891 bis 1953)

Violinsonate Nr. 1 f-moll op. 80

Violinsonate Nr. 2 D-dur op. 94 a

Itzhak Perlman, Violine; Vladimir Ashkenazy, Klavier

RCA Stereo LSC 3118 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Die Zusammenarbeit dieser beiden Jung-Stars ist ein Ereignis. Davon waren offenbar auch die Manager der englischen Decca und der amerikanischen RCA (die in den Vereinigten Staaten im Gegensatz zu Deutschland Konkurrenten sind) überzeugt, und so arrangierten sie ein Exempel, wie Exklusivverträge sinnvoll zu kombinieren sind. Neben dieser RCA-Platte nahmen die beiden Künstler eine andere (mit der Violinsonate César Francks und dem Brahmsschen Horntrio – mit Barry Tuckwell) bei Decca auf. Nach dem vorliegenden Ergebnis darf man auf die Decca-Platte gespannt sein, denn Perlman und Ashkenazy erweisen sich als ein Gespann, das im Zusammenspiel individuelle Fähigkeiten eher noch steigert. Die Intentionen sind, besonders auffällig in den breit und sehr gefühlsbetont genommenen langsamen Sätzen, sorgfältigst aufeinander abgestimmt, so sehr harmonisiert, daß man von Perlmans sonstiger Neigung zu einem fiebrig aufgekratzten Heifetz-Ton nichts mehr bemerkt: ein schönes Beispiel für musikalische Partnerschaft. – Technisch ist die Platte in Ordnung.
(5 Micro 88 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8)
U. Sch.

Die niederländische Orgelschule

Anonymus · J. P. Sweelinck · G. Steenwick · J. Clemens non Papa · A. Willaert · H. Isaac · P. Attaignant · C. de Sermisy · T. Susato · A. van den Kerckhoven · J. de Macque

Willem Retze Talsma, an 4 Orgeln

DGA Stereo 198 445 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Wiederentdeckung und detaillierte Erforschung versunkener oder vergessener Musikepochen oder -landschaften hat ihre musikpraktische Erprobung und Wiederbelebung zur Folge gehabt. Sogar feste Liebhaberkreise bildeten sich. Um diesen die Möglichkeiten zur Erkenntnis größerer Zusammenhänge zu bieten, entstanden eine Reihe von systematisch angelegten Dokumentationen. Die Archiv-Produktion, zu der die vorliegende Einspielung gehört, stellt hierbei den größten Versuch dar. Der enzyklopädische Umfang und die strengen Gliederungs- und Darstellungsweisen bringen durch ihre Dialektik für jede Neuproduktion jedoch ein gewisses Dilemma mit sich. Thematische Lückenlosigkeit heißt das im Hintergrund lauernde Gespenst. Nun, Talsmas Darstellung der „Niederländischen Orgelschule" bleibt glücklicherweise davon gänzlich frei. Mit der Freiheit des Exemplarischen schafft er ohne chronologischen Zwang ein buntes Bild jener „niederländischen" Gipfelleistung, die im 15. Jahrhundert beginnt und bis ins 17. Jahrhundert reicht. Pralle Lebendigkeit erhält seine Darstellung durch die Benutzung zweier Orgeln aus dem ersten Drittel des 16. und zweier aus dem 17. Jahrhundert, die übrigens erfreulicherweise genauso ausführlich in einer eigenen Einleitung erläutert werden wie die musikhistorischen Begebenheiten. So ist z. B. Sweelinck auf drei der vier Orgeln zu hören. Übertragungen und instrumenteneigene Kompositionen zeigen Ansätze und erste Entwicklungen zur orgeleigenen Komposition. Die Orgeln in Oosthuizen, Krewerd (1521 und 31), Noordwolde (1621) und Medemblik (1671) haben die Stürme der Zeit und auch manche Veränderungen so überstanden, daß sie eindrucksvoll authentisch den Klang ihrer Ursprungszeit wiedergeben, da Winddruck und Temperatur ebenfalls noch originale Züge tragen und somit die typischen Klangwirkungen (zusammen mit den Folgen für den Charakter von Melodik und Harmonik) intensivieren. Der enge Zusammenhang zwischen Komposition und Instrumentenbau wird deutlich.
Der Erfolg dieses Unternehmens hängt freilich nicht allein von der Einarbeitung und Einfühlung, der Interpretation Talsmas ab; Aufnahme- und Wiedergabequalität entscheiden hier letztlich darüber. Der verschiedene Umfang und Standort der Orgeln bildeten gewiß nicht geringe Fußangeln, die verschiedenen Klangstärkeskalen auszugleichen ohne anzugleichen. Das Ergebnis ist in allen Fällen so zufriedenstellend, daß diese wertvolle Produktion jedem uneingeschränkt als lebendiges Dokument jener Phase der Musikgeschichte zu empfehlen ist. Jedem, das heißt auch dem unbefangenen, nur neugierigen Hörer, der entzückt und gewiß bald begeistert der reizvollen Klangwelt jener Orgeln und geistreich-kurzweiligen Formenwelt und Rhythmik (durchschnittliche Länge: 2 Minuten!) der vorwiegend weltlichen Kompositionen erliegen wird.
(H) Ch. B.

Orgelprofile

a) J. S. Bach (1685 bis 1750)

Orgelmesse – Dritter Theil der Clavier-Übung

BWV 552; 669, 670, 671, 676, 678, 680, 682, 684, 686, 688

Uwe-Karsten Gross an der Führer-Orgel der St.-Magni-Kirche zu Braunschweig

Pelca Stereo PSR 41 001/2 32,– DM

b) B-A-C-H-Konzert

J. S. Bach (1685 bis 1750) Kunst der Fuge: Contrapunctus 18 unvollendet · E. Pepping (geb. 1901) 2 Fugen über B-A-C-H (1. und 2.) · J. P. Sweelinck (1562 bis 1621) Fantasia in b-a-c-h (aeolisch) · R. Schumann (1810 bis 1856) 2 Fugen über B-A-C-H op. 60 (6. und 3.)

Paul Hoffmann an der Schuke-Orgel in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche zu Berlin

Pelca Stereo PSR 40 527 16,– DM

c) Orgelmusik in der St.-Andreas-Kirche zu Hildesheim

Ch.-M. Widor (1845 bis 1937) 5. Symphonie F-dur op. 42 · Als Registervorführung Werke von J. S. Bach, M. Reger, J. Pachelbel, Fr. Couperin, H. Distler

Reinhold Brunnert an der Beckerath-Orgel

Pelca Stereo PSR 40 519 16,– DM

	a)	b)	c)
Interpretation:	8	7	7
Repertoirewert:	5	5	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9	8	9
Oberfläche:	10	10	10

Die drei neuen Einspielungen von „Orgelprofile" zeigen schärfer denn je die Janusköpfigkeit des Gesamtprofils der Reihe. Einspielung a) ist der Darstellung der gerafften Orgelmesse Bachs auf einer modernen Orgel gewidmet, die Orgel erhält nicht mehr Bedeutung wie bei jeder anderen Orgelplatte auch. Einspielung b) ist gar Auftakt für eine Serie in der Serie, da eine Fortsetzung des Programms in der Einführung angekündigt wird; „Zur Orgel selbst" ist ein winzig gedrucktes, stichwortartiges Anhängsel. Immerhin werden verschiedene Stilkreise mit etwa gleichgroßen Werken angesprochen. Lediglich Einspielung c) folgt der ursprünglichen Intention: Angaben zu Werken und Orgeln gleichwertig und aufeinander bezogen, bildliche Darstellung besonderer Schallbecherformen, Angabe der Registrierungen und akustische Darstellung der Orgel durch ein Großwerk sowie Registervorführungen durch eine Anzahl kleiner Orgelkompositionen. Nun könnte man ein solches Programm freilich auch vielfältig nennen. Jedoch wo liegt sein Angelpunkt? Ist er formulierbar? Oder sind diese Fragen zu einengend? Dann bleibt unverständlich, daß die Platte „Meister der Romantik" (Rezension s. unten), die eine interessante Orgelbauleistung vorstellt, die zudem eine nur der Einspielung c) ebenbürtige Beachtung in der Einführung auf der Plattentasche erfährt, nicht in die Reihe der „Orgelprofile" aufgenommen wurde. So bleibt die quo-vadis-Frage bestehen.
Uwe-Karsten Gross' Bachinterpretation steht unter einem günstigen Stern. Die 1968 erbaute Führerorgel verfügt über eine ausgewogene Klangdisposition und abgerundet-klare, schlanke Tonbildung; die Gesamttendenz wäre mit „aufgehellt" zu umschreiben. (Der Orgelprospekt spiegelt dies auch äußerlich wider.) Hinzu tritt eine ebenso ausgeglichene wie raum- und klangumfassende Aufnahmetechnik. Auch die Wiedergabe ist erfreulich intensiv. Diese fördernden Voraussetzungen ergänzen sich mit Gross' choralgebundener, die einzelnen Abschnitte schwingend verbindender Interpretation, die beste Bachspieltradition mit durchgehender Frische des Ausdrucks verbindet, und lediglich in den langsamen Bearbeitungen nicht letzte Tiefen erreicht und auslotet.
Eiermanns eigenwilliges, gewaltsam-mondänes Oktogon der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche Berlins wird im Innern beherrscht durch das Gegenüber von schwebendem Goldchristus und aufschwingendem Orgelprospekt in Metall und Holz, eingefangen in die farbige Totale der gläsernen Wände. Solche Raumgestaltung, verbunden mit einer betont reich bestück-

ten Klangdisposition (4 Manuale und Pedal mit 63 Registern, davon präsentiert etwa die Hälfte Zungenstimmen und reizvolle Aliquoten) erweckt hohe Erwartungen. Sie werden nicht eingelöst, der Klang bleibt ohne großen Glanz, betont grundtönig in seiner Gesamttendenz. Orgelklang und Raum schwingen offensichtlich doch nicht so zusammen, wie es zunächst den Anschein haben mag. Paul Hoffmanns Spielauffassung trägt gewiß dazu bei; seine Spielweise ist unaufdringlich, gebunden und verzichtet auf klangliche Steigerungen über das Mindestmaß der Komposition hinaus. Jedoch auch von der Werkwahl aus sind die Möglichkeiten nicht so groß, um eine solche Orgel im Vollprofil zu zeigen. Die Kompositionen erscheinen mehr gespielt als gestaltet – auch musikalisch –, so daß der Aufnahme nichts Erregendes innewohnt, obgleich Sweelinck und Pepping Ersteinspielungen sind. (Bei Schumann ist übrigens die Reihenfolge der Fugen umgekehrt als angegeben.)

Die Orgelmusik in St. Andreas, Hildesheim, steht in der Spannung von künstlerischem Anspruch und pädagogischer Zielsetzung. Der Unterschied zwischen Widors Fünfter und den Klein- oder Teilkompositionen von Pachelbel bis Distler ist in den Dimensionen zu groß, um beide Aspekte erfüllen zu können. Bei Reinhold Brunnert besteht Widors Symphonie eigentlich mehr vom Ziel der Orgelvorführung her: Berücksichtigung der Raumakustik, warmpastellene Klangfarben, gezügelt blühend, bestimmen seine Interpretation, der sensible Eleganz und virtuoser Schwung großen Formats bei aller Kultiviertheit abgehen. Die Registrierung der kleinen Stücke bestimmt (nicht immer schlüssig) ganz ihre Interpretation; sie bestehen zumindest vor dem Prinzip künstlerischer Verträglichkeit. Die Forderung eines „Orgelprofils" ist vom Klanglichen her erfüllt. Die Aufnahmetechnik hat dabei die akustische Eigenart von Instrument und Raum überzeugend einfangen können. (H) Ch. B.

Romantische Orgelmusik

a) Meister der Romantik

C. Franck (1822 bis 1890) Pastorale E-dur op. 19 · J. Brahms (1833 bis 1897) Präludium und Fuge g-moll, Schmücke dich, o liebe Seele, Herzlich tut mich verlangen, O Welt, ich muß dich lassen · F. Mendelssohn Bartholdy (1809 bis 1847) Sonate I f-moll op. 65

Martin Seebass an der Schuke-Orgel in der Hauptkirche St. Marien zu Wolfenbüttel

Pelca Stereo PSR 40 529 16,– DM

b) F. Liszt (1811 bis 1886)

Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam" · Präludium und Fuge über den Namen BACH

Albert de Klerk an der Christian-Müller-Orgel der St.-Bavo-Kirche zu Haarlem

Cantate Stereo 657 608 16,– DM

	a)	b)
Interpretation:	8	6
Repertoirewert:	6	3
Aufnahme-, Klangqualität:	8	7
Oberfläche:	10	10

Beide Aufnahmen verbindet der Versuch, romantische Orgelmusik gewissermaßen am unhistorischen Ort zu spielen. Sie seien darum gegenübergestellt.

Die Wolfenbütteler Orgel ist eine Fritzsche-Orgel nach Prätorius' Plänen (1622). Spätere Zeiten wirkten ungünstig, ja zerstörerisch an diesem Instrument. Schuke unternahm 1960 den Versuch, äußere Wiederherstellung und neue Klangdisposition unter Einbeziehung der sechs erhaltenen Fritsche-Register (vier im Rückpositiv, je eins im Hauptwerk und im Pedal) zu verbinden. Die vorliegende Einspielung läßt ihn als geglückt erscheinen. Bei typischer Schuke-Konzeption sind die Familien reich vertreten und ermöglichen gleichzeitig jedem Klavier einen eigenständigen Charakter von großer Reichweite. So ist ein heller, freundlicher und differenzierter Gesamtton kennzeichnend, der sich vorteilhaft von der massiger besetzten Schuke-Orgel in der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche (s. Rezension oben!) absetzt. Eigentümlicherweise wird diese Produktion nicht der „Orgelprofil"-Reihe zugerechnet (dabei sind umfangreiche Hinweise auf der Taschenrückseite mitgegeben!). Martin Seebass ist bei seiner Interpretation besonders auf Klarheit bedacht, ohne von der romantischen Attitüde der Werke etwas aufzugeben. Dies wird bei Präludium und Fuge von Brahms am stärksten deutlich. Hinzu tritt eine gewisse Schlichtheit des Ausdrucks und damit der Ausdeutung (vergleichsweise bei Mendelssohn). So ist Seebass' Brahms-Spiel sehr bachnah, der Mendelssohn jedoch etwas schwerfällig und zu eindeutig.

Albert de Klerks romantisches Orgelspiel auf der großen Christian-Müller-Orgel von 1735/38 (62 Register, von Marcussen restauriert) ist ausgesprochen problematisch. Erhöhter Klangreiz „scharfer" Kombinationen und unüberhörbare Blässe der „romantischen" geben der ganzen Aufnahme klangliche Zwiespältigkeit. Stimmliche Undeutlichkeit, Verwischen der Konturen, besonders in der Baßregion, und ein recht freier Umgang mit den Notenwerten machen die Komposition der Ad-nos-Fantasie kaum verfolgbar und erträglich; die anschließende Fuge wirkt dann unangebracht pittoresk und erarbeitet, ohne vorangegangene Unarten aufzugeben. Liszts BACH-Werk ist dagegen ein mit äußerster virtuoser Routine gespielte Piece von weltmännischer Eleganz (aber ohne persönliche Note). Die technische „Klangbereitung" ist beim ersten Werk breiig, beim zweiten indirekt. Im ganzen kein guter Zugang zu Liszt. (H) Ch. B.

Heinz Holliger, Oboe

1) T. Albinoni (1671 bis 1750): Vier Konzerte für Oboe, Streicher und Continuo aus op. 9: Nr. 2 in d-moll, Nr. 5 in C-dur, Nr. 8 in g-moll, Nr. 11 in B-dur

Heinz Holliger, Oboe; I Musici und Maria Teresa Garatti, Continuo-Cembalo

Philips Stereo 839 740 LY 25.– DM

2) J. Chr. Bach (1735 bis 1782): Konzert für Oboe und Orchester in F-dur · J. Fiala (1748 bis 1816): Konzert für Englisch-Horn und Orchester in Es-dur · J. N. Hummel (1778 bis 1837): Adagio, Thema und Variationen in f-moll und F-dur für Oboe und Orchester

Heinz Holliger, Oboe und Englisch-Horn · The English Chamber Orchestra, Leitung Raymond Leppard

Philips Stereo 839 756 LY 25.– DM

3) G. F. Händel (1685 bis 1759): Sonaten für Oboe und Continuo in g-moll (op. 1 Nr. 6), in B-dur (Fitzwilliam) und in c-moll (op. 1 Nr. 8) · J. S. Bach (1685 bis 1750): Sonate für Oboe und Cembalo in g-moll, BWV 1020 · A. Vivaldi (1678 bis 1741): Sonate für Oboe und Continuo in c-moll, F. XV/2

Heinz Holliger, Oboe; Edith Picht-Axenfeld, Cembalo; Marçel Cervera, Violoncello

Philips Stereo 839 786 LY 25.– DM

Platte:	1)	2)	3)
Interpretation:	10	10	9
Repertoirewert:	8	9	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9	9	8
Oberfläche:	10	10	10

Warum werden auf Plattenhüllen in oft so ungeschickter Weise zum Widerspruch reizende Lobeshymnen gesungen, obwohl sie im Kern vielleicht wahr sind? Auf jeder der vorliegenden drei Plattenhüllen ist zu Beginn der Biographie-Notizen an erster Stelle zu lesen, Holliger gelte „unbestritten als der Welt bester Oboist"; hätte es nicht genügt zu sagen – was wirklich kaum zu bestreiten ist –, er sei (unter einer ganzen Anzahl oft recht illustrer Namen wie etwa Pierlot, Gomberg, Hantak, Lardrot oder Winschermann) einer der besten Oboisten der Welt? Solche auch im heißen Werbekrieg der Plattenfirmen negativ wirkenden (und in dieser Form fatal an Cassius Clays „I'm the greatest!" erinnernden) Unbescheidenheit schaden oft mehr als sie nützen. Und das wäre bei Holliger besonders bedauerlich, weil er in kurzer Zeit besonders als Oboensolist, aber auch als Komponist und Herausgeber in die vordersten Reihen seiner Konkurrenten vorgestoßen ist: ich habe in meiner Sammlung eine ganze Anzahl von Platten, die zeigen, welch kometenhaften Aufstieg dieser heute dreißigjährige Künstler genommen hat – eine bewundernswerte Karriere, die er sicher auch seinen Plattenaufnahmen (erst bei Concert Hall, dann bei DGG, jetzt auch bei Philips) verdankt. Die vorliegenden drei Neuaufnahmen beweisen erneut sein großartiges Format.

Die Albinoniplatte enthält die vier Konzerte für Solo-Oboe aus der als Weihnachtssubskription 1968 erschienenen Drei-Platten-Kassette mit den Konzerten op. 9 (Phi SC 71 AX 305), von der J. Delalande (in Heft 11/68 S. 850) schrieb: „eine Interpretation voller Elan und Brillanz, mitreißender Virtuosität und zugleich ansprechender Wärme"; dem läßt sich nur beipflichten.

Die zweite Platte präsentiert drei bisher unbekannte wertvolle konzertante Werke aus frühklassischer Zeit: neben einem Oboenkonzert des Bachsohns Johann Christian eines für Englisch-Horn von Josef Fiala, dem von Mozart geschätzten Böhmen, der sich vor allem in Salzburg und Donaueschingen einen Namen machte und von dem außer einer prächtigen Bläserpartita (vgl. Heft 3/67 S. 181) bisher auf Platten nichts erschienen ist – beide Konzerte virtuos und glanzvoll, aber auch von schmeichelhafter Melodik entworfen. Holliger spielt sie hinreißend und vollendet und setzt mit den Hummel-Variationen (welch unerschöpfliche Fundgrube bietet das Oeuvre dieses Mannes!) ein brillantes Tüpfchen dahinter. Es gibt für ihn wirklich keine technischen oder formalen Schwierigkeiten, sein Ton ist stets voller Atem und Sanglichkeit, immer rund und plastisch – es ist eine Freude, ihm zuzuhören! Das English Chamber Orchestra steht ihm in nichts nach, spielt wie aus einem Guß, mit Temperament die virtuosen, mit Zurückhaltung und Weichheit voller Wärme die kantablen Passagen untermalend, wobei in beiden Konzerten Leslie Pearson als profilierter Continuo-Cembalist erscheint.

Die dritte Platte bringt Oboensonaten des Spätbarock. Am interessantesten erscheint

wohl die Bach-Sonate BWV 1020, die bisher nur in zahlreichen Flötenfassungen und einer einzigen, unbefriedigenden Oboenversion vorliegt, obwohl Bach die Alternative ausdrücklich vorsieht. Das Tempo des ersten Satzes ist leider etwas gemächlich ausgefallen, was zwar dem Solisten Gelegenheit zur plastischen Darstellung aller Details bietet, den Fluß der Stimmen aber etwas mühsam wirken läßt; im zweiten Satz – mit gedämpftem Cembalo begleitet – läßt Holliger sein Instrument in weiten Bögen sich herrlich aussingen; der dritte Satz gibt sich temperamentvoll und forsch, wie es sein muß. Diese insgesamt gelungene und außerordentlich klangschön interpretierte Alternativfassung der Bach-Sonate ist für das Repertoire eine wertvolle Bereicherung. Die Vivaldi-Sonate und die g-moll-Sonate von Händel liegen in der Oboenfassung dagegen – teils sogar mehrfach – schon vor; dennoch ist es ein Gewinn, diese und die beiden anderen Händel-Stücke in der eindrucksvollen Darstellung Holligers neu zu erleben. Frau Picht-Axenfeld ist ihm eine kraft- und eindrucksvoll gestaltende Begleiterin, der sich in den Continuostücken Cervera als einfühlsamer Cellist zugesellt.

Die Aufnahmetechnik hat in allen drei Fällen Hervorragendes geleistet; nur in der Sonatenplatte hätte man etwas ausgleichen müssen, daß die Oboe mit ihrem – im Vergleich zu einer Flöte – schärferen Ton in allen Stücken gegenüber dem Cembalo etwas zu stark wirkt – aber das ist kein wesentlicher Einwand: alle drei Platten vermitteln einen überzeugenden, starken Eindruck vom interpretatorischen Format des Schweizers und lassen erkennen, warum zahlreiche zeitgenössische Komponisten für ihn Oboenwerke zu schreiben sich angeregt fühlen. (6 SME q A Heco 250/8) D. St.

Barocke Spielereien

Kuckuck, Nachtigall, Glockenspiel, Zimbelstern

Franz Haselböck an der Gabler-Orgel der Basilika zu Weingarten

Da Camera Magna Stereo SM 93224 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Als Ergänzung der beiden Platten „Musik für Flötenuhren und Orgelwalzen" (Dacam 93209 und 93217) erscheint mit dem gleichen Interpreten die Aufnahme „Barocke Spielereien". Das sinnenfrohe Barock hatte es nicht unterlassen können, besonders in spanische und französische Orgeln „Imitationsregister" einzubauen. Die häufigsten waren das Carillon (Glockenspiel) und die Cymbala (Zimbelstern). Daneben gab es Register für Vogelstimmen, wie etwa Nachtigall und Kuckuck oder das Tympanum (Paukenwirbel).

Eine ganze Reihe von Komponisten des 17. Jahrhunderts benutzte diese ausgefallenen Register für Kompositionen, die man wirklich nur als Spielereien bezeichnen kann. Franz Haselböck spielt an einer der imposantesten Orgeln Süddeutschlands, der in den Jahren 1737 bis 1750 in der Benediktinerabtei Weingarten errichteten Gabler-Orgel. Manche mögen über die Kompositionen von Kerll, Couperin, Sconx, Murschhauser, Dandrieu, Lebegue u. a. lächeln, doch sollte man nicht vergessen, daß die Verspieltheit des Barock und vor allem des Rokoko zur Lebensäußerung des damaligen Menschen gehörte – warum also eigentlich nicht auch im musikalischen Bereich?

So wird die empfehlenswerte Aufnahme bei denen ein Echo finden, die in den musikalischen Miniaturen ein Pendant zu andern Miniatur-Künsten des Barock finden möchten. Erwähnt sei noch, daß diese Werke und Werkchen nur sehr selten zu hören sind. (7 q I) H. Gr.

Britten dirigiert englische Streichermusik

Purcell: Chaconne g-moll · Delius: Zwei Aquarelle · Bridge: Sir Roger Coverley · Britten: Simple Symphony

English Chamber Orchestra, Dirigent Benjamin Britten

Decca Stereo SXL 6405 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	8

Diese Aufnahme entstand in einer Mälzerei aus dem vorigen Jahrhundert, die Britten aufgrund ihrer hervorragenden Akustik 1967 in Gegenwart der Queen seinem Aldeburgh-Festival einverleibte. Und wie die Akustik der Halle, so auch die Interpretation Brittens: opulent, farbenfreudig und ein wenig kitschig. Purcells Chaconne hat er selbst bearbeitet – und so klingt sie nun, als habe sich der Komponist Britten im alten Stil bewegt. Auch die anderen Werke entsprechen einem Besinnen auf die alten Tugenden der Königlich Britischen Musik; an Altmodischkeit sind sie nicht zu überbieten, zumal diese in bürgerliche Üppigkeit gehüllt wird. Klanglich ist die Aufnahme überwältigend, fast zu schön, um wahr zu sein. Die Oberfläche der englischen Platte ist nicht so ruhig, wie wir es von der Teldec in Deutschland gewohnt sind.

(5 Micro 88 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

Klaviermusik

F. Liszt (1811 bis 1886)

Sonetto 104 del Petrarca · Ballade Nr. 2 h-moll · Sonetto 123 del Petrarca · Vallée d'Obermann · Valse oubliée Nr. 1 Fis-dur · Les jeux d'eaux á la Villa d'Este

Claudio Arrau, Klavier

Philips Stereo 802906 LY 25,– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Arrau, der Liszt-Preisträger 1919 und 1920, kehrt in reifen Jahren zu Liszt zurück in der Absicht, hinter dem Virtuosen Liszt wieder den Musiker zu entdecken, wie er selbst geäußert hat. Daß er Stücke wählte, die im deutschen Katalog bislang entweder überhaupt nicht oder doch nur sporadisch figurierten, mag den Repertoirewert der Platte erhöhen, obwohl in diesem speziellen Fall die beiden ersten Wertungen ineinanderfallen: der Repertoire-Höchstwert gebührt dieser Platte als Dokument eines Liszt-Spiels, dessen Qualitätsniveau heute ein Gegenstück nur noch bei Horowitz finden dürfte. Wobei Arrau in fast allem die extreme Gegenposition zu Horowitz einnimmt.

Ob freilich ein Werk wie Vallée d'Obermann aus dem ersten Heft der Années de pêlérinage geeignet ist, dem Musiker Liszt Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, bleibe selbst angesichts dieser Arrau-Darstellung dahingestellt. Arraus Kunst eines ausdrucksgeladenen, zuchtvoll geführten Kantilenenspiels vermag hier bei aller Gewichtigkeit der Deklamation nicht darüber hinweg zu täuschen, daß die zwischen Sentimentalität und Pathos pendelnde Melodik, die weitgehende Simplizität der ewigen Begleitakkord-Repetitionen, dieses Stück heute nur noch schwer genießbar machen.

Dagegen gewinnt die Ballade unter seinen Händen eine innere Größe und eine Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, die singulär genannt werden müssen. Arrau faßt das Werk von seiner epischen Seite an, das rein Pianistische wird ausschließlich in den Dienst musikalischer Aussage gestellt, das Ganze erscheint radikal durchmelodisiert bis hinein in das Arabeskenwerk. Nirgends entsteht der bei Liszt ansonsten so gefährliche Eindruck selbstzweckhafter pianistischer Dekoration. Damit schließt auch die rhapsodische Form von selbst zusammen. Diese noble lyrische Intensität eignet nicht weniger den beiden Petrarca-Sonetten, die aus der Sphäre des Salons in die Bereiche rein musikalischer Gesetzmäßigkeit gerückt sind.

Von ganz besonderem Interesse sind die beiden kleinen Stücke. Den späten, aus dem Anfang der achtziger Jahre stammenden Walzer interpretiert Arrau weniger tänzerisch als nachdenklich: die seltsam schwebende, changierende Tonalität dieses harmonisch in die Zukunft schauenden Stückes fast ostentativ in den Vordergrund rückend. So gespielt, scheint es genau das Gegenteil von dem zu sein, was der Kommentar darüber zu sagen weiß: hier träumt eben nicht ein alter Abbé gedankenvoll am Klavier, sondern hier nimmt ein zukunftweisender Musiker den Impressionismus vorweg. Etwas, das man von den „Jeux d'eaux" schon immer gesagt hat, obwohl sie in ihrer harmonischen Struktur weit konventioneller sind. Selbst in ihnen sucht Arrau jedoch nicht das virtuos-illustrative Element, sondern das lyrisch-poetische.

Dem Rezensenten ist noch nie ein Liszt-Spiel begegnet, das das Pianistische, also das Moment, das gemeinhin als wesentlichstes Charakteristikum Lisztscher Klavierkunst gilt, so wenig in den Vordergrund rückt als dieses. Überflüssig zu sagen, daß das klavieristische Niveau dieser Darstellungen natürlich superb ist.

Arraus warm singender, weniger auf Eleganz als auf Intensität gestellter Klavierton kommt plastisch und rund aus dem Lautsprecher. Der Klang zeichnet sich vor allem durch Klarheit der Bässe aus. Der Diskant ist nicht übermäßig brillant, aber weich und edel.

(3 b M Heco B 230/8) A. B.

J. Weismann (1879 bis 1950)

Klaviermusik: Suite A-dur op. 93 (1926) · Vier Traumspiele op. 76 (1920) · Tanz-Fantasie op. 35 (1910) · Präludien und Fugen aus „Der Fugenbaum" op. 150 (1943 bis 1946): Nr. 1 C-dur und Nr. 24 h-moll

Franzpeter Goebels, Klavier

Christophorus Stereo SCGLX 75916 21.– DM

Interpretation: 7
Repertoirewert: 8
Aufnahme-, Klangqualität: 6
Oberfläche: 7

Diese Platte, aus Anlaß des 90. Geburtstags von Julius Weismann entstanden, ist das einzige, was im Repertoire von diesem Freiburger Komponisten, einem Schüler Thuilles und Rheinbergers, zeugt — und wird es wohl auch bleiben. Denn derart honette, aber von Grund auf eklektizistische Musik, die Romantisches, Impressionistisches und Neobarockes in bunter Mischung rekapituliert, hat wenig Chancen, heute noch – oder wieder – zu einem gefragten Artikel zu werden. Man hält sich da lieber an die originäreren Werke, denen Weismann auf seine, durchaus achtbare Weise nachgesonnen hat. Sein Weg setzt deutlich bei romantischen Naturerlebnissen ein, die er – gleich Schumann – in musikalischen Bildern festhält, und er führt zu einer immer größeren Verdichtung, satztechnischen Konzentration und kontrapunktischen Durchdringung, die im „Fugenbaum" des 65jährigen die direkte Nachfolge zu Bachs Wohltemperiertem Klavier sucht. Dies am roten Faden der Klaviermusik zu vergegenwärtigen – da für die Opern, Ballette, Chor-, Orchester- oder größeren Kammermusikwerke Weismanns sicher noch weniger Produktionsaussichten bestehen – ist das Verdienst des ebenfalls in Freiburg beheimateten Christophorus-Verlages und des rührigen Pianisten Franzpeter Goebels. (6 v C) U. D.

Kammermusik

L. van Beethoven (1770 bis1827)

Streichquartette F-dur, e-moll, C-dur op. 59 Nr. 1–3; Es-dur op. 74; f-moll op. 95

Melos-Quartett Stuttgart: Wilhelm Melcher, Gerhard Voss, Violine; Hermann Voss, Viola; Peter Buck, Violoncello

Intercord Stereo 959-09 Z/1–4

(4 x 30 cm in Kassette)

Subskriptionspreis bis 31. 12. 1970 52,– DM

Interpretation: 3/5
Repertoirewert: 0
Aufnahme-, Klangqualität: 8
Oberfläche: 8/10

„Sie sind in drei Schaffens-Perioden gegliedert: die frühen, die mittleren und die späten Streichquartette." „Der fundamentale Wesensunterschied dieser Werke gegenüber jenen früherer Meister ist nicht zu überhören." – dies und mehr Erstaunliches über Beethovens Streichquartette erfahren wir aus dem Beiheft, dessen Verfasser offenbar ehrgeizig genug war, sich dem intellektuellen Niveau der beigegebenen musikalischen Darbietungen anzupassen. Sein Text steht denn auch an Ahnungslosigkeit dem hier zu Gehör gebrachten Beethoven-Spiel nicht nach, das seinerseits, scheint's, einen Reflex der Naivität darstellt, die den Plan zu einer Gesamtaufnahme der Beethovenschen Quartette mit einem zum Zeitpunkt der Einspielung gerade erst drei, vier Jahre existierenden jungen Ensemble fassen ließ. Das erste Teilergebnis – der ganze Zyklus wird in Kürze mit zwei weiteren Kassetten abgeschlossen sein – bestätigt alle durch das Scheitern ähnlich vermessener Unternehmen längst sattsam gerechtfertigten bösen Befürchtungen erneut auf exemplarische Weise. Dies ist ohne hämische Befriedigung zu konstatieren, vielmehr mit dem Bedauern darüber, daß ein naturgemäß und hörbar noch erfahrungsarmes Ensemble, das indes, nicht zuletzt auf Grund seines bemerkenswerten technischen Rüstzeugs, gewisse Aussichten hätte, später einmal achtbares Quartettspiel zu beherrschen, sich überhaupt zu einem Projekt herleihen konnte, dem es in keiner Weise gewachsen ist. Was immer außer Aktualitätshascherei (Beethovenjahr) sonst die Motive für solchen unqualifizierten Griff von talentierten Eleven ausgerechnet nach dem gewaltigsten Quartettzyklus aller Literatur gewesen sein mag – die auftrumpfende Prätention und Maßlosigkeit dieses Unternehmens kann Zweifel an der Glaubwürdigkeit und Seriosität der sich hier artikulierenden künstlerischen Gesinnung wecken. Der Ehrgeiz des Stuttgarter Melos-Quartetts, sich rasch und auf spektakuläre Weise als jüngstes deutsches Streichquartett ins Gespräch zu bringen, scheint ihm den Blick für die sachliche Einschätzung seiner vorerst noch begrenzten Möglichkeiten getrübt zu haben. Sicherlich aber wußte es, daß es sich mit der Wahl eines derart monströsen Debütprogramms jenes Kredits an kritischer Indulgenz begibt, den in Anspruch zu nehmen normalerweise das unbestrittene Vorrecht eines jeden Anfängers ist. Diese Gesamtaufnahme, will sie überhaupt ernst genommen sein, wird sich also in jedem Einzelwerk die Konfrontation mit hochkarätigen Konkurrenzaufnahmen gefallen lassen müssen, die nun gerade im Falle der fünf „mittleren" Beethoven-Quartette mit Einspielungen der Juillards, Amadeus, Guarneris, Ungarn, Budapester, Smetanas, Buschs – um wesentliche Exempla zu nennen – so entmutigend zahlreich vertreten sind, daß auch ein qualifizierteres Ensemble als das Melos-Quartett daneben in Ehren zu bestehen geringe Aussichten hätte. Nicht die krasse Unzulänglichkeit ist denn auch das Überraschende an den vorliegenden Aufnahmen, sondern allenfalls die Art und Weise, wie sie sich artikuliert. Wenn nichts anderes, so hätte man sich von einem adoleszenten Ensemble am ehesten noch undomestizierte Kraftentfaltung, spontane Ausbrüche in genialische Undiszipliniertheiten, einen Schuß frischer, destruktiver Bedenkenlosigkeit erwartet. Das erstaunliche, deprimierende Gegenteil ist der Fall: in solch vertrockneter, ausgebrannter, traurig greisenhafter Wiedergabe sind die Quartette op. 59 auf Schallplatte wohl nur selten erklungen. So unbegreiflich es indes erscheint, daß diese kraftstrotzenden, gewaltigen wie gewalttätigen Partituren den jungen Exekutoren kaum ein Fünkchen Spielwitz und zupakkende, gliedernde Energie zu entlocken vermögen, so deutlich hörbar wird die Intention, die dies verhindert, Symptom des tiefen Dilemmas des ganzen Unternehmens: Verschleierung der mangelnden Vertrautheit mit der Sprache dieser Quartette – einer Vertrautheit, die sich in der Tat nicht im Kurzlehrgang, sondern in langen Jahren ständigen Umgehens mit diesen Partituren, in Form von Erfahrung allein gewinnen läßt. Ihr Fehlen wird aufs ungeschickteste durch besonders solenne Gestik des Spiels kaschiert, deren wässrige Gedunsenheit Tiefe und Gedanklichkeit zu offenkundig vortäuscht. Kommt hinzu, daß das Melos-Quartett der bei ungeschulten Ensembles häufig auftretenden Verwechslung von quartettistisch differenziertem Zusammenklang mit leerlaufendem gelackten Gleichklang nicht entgeht: Uniformität der Tongebung korrumpiert potentiellen Ausdruckswillen, breitet sich wie Meltau über alles und erstickt schüchterne Ansätze zu individueller Farbgebung bereits im Keim. Das unablässige Hinstarren auf eine zum Fetisch erhobene sterile Homogenität des Spiels scheint alle Kräfte der Artikulation zu absorbieren und die Melos-Leute in Opus 59 sowohl des Überblicks über die diffizilen Balanceverhältnisse der Stimmentextur zu berauben als auch eine über simple p-f-Stufung hinausgehende nuancierte Behandlung der dynamischen Proportionen zu vereiteln. Das Ergebnis ist eine so intelligent geschichts- wie gesichtslose Wiedergabe der Rasumowsky-Quartette, in der einige vom Amadeus- und Guarneri-Quartett besser beherrschte Phrasierungseigenheiten noch am profiliertesten anmuten. Die Kolossallandschaft der drei Quartette schrumpft zu behaglich entrollten, blaß-biederen Genrebildchen von albern wirkender Naivität, die vollends dort Unvermögen durchscheinen läßt, wo – wie in den Ecksätzen von op. 59,2 und andernorts – das matt und freudlos abschnurrende Spiel durch Temposchwankungen auch noch den fragwürdigen Vorzug äußerer Glätte einbüßt. Blanke Unerfahrenheit spricht in den langsamen Sätzen aus der Wahl von viel zu breiten Zeitmaßen, mit denen das Ensemble weit über seine Verhältnisse lebt. Im Gegensatz zu den Juilliards oder Amadeus hat es nicht entfernt den langen Atem, die Klangdichte, die subtile Dynamisierungs- und Phrasierungstechnik, verfügt es bei weitem nicht über die Mittel ökonomischer Steigerung, die allein der Gefahr rapiden Spannungsabfalls und Substanzverlusts begegnen könnten. So breiten sich Kraftlosigkeit und Larmoyanz aus, wo guter Wille auf Intensität und Spannkraft zielte. Zumal die beiden Adagios in Opus 59,1 und 2 mühen sich kläglich über dürre Strecken und hauchen endlich das ihnen zugestandene bißchen Leben aus, noch bevor der letzte Takt erreicht ist.

Aus der insgesamt trostlos uncharakteristischen Darstellung der Rasumowsky-Quartette, in der außer der Intonation nur wenig stimmt, ragt einzig das (durch mehrere hörbare Schnitte verunzierte) Menuett von op. 59,3 als vergleichsweise gelungen hervor. An diesen Satz wie an Teile von op. 74 und 95, vor allem deren schnelle Sätze, wird man sich halten müssen, will man dem Spiel des Melos-Quartetts hoffnungsträchtige Momente abgewinnen. Es mag an größerer Vertrautheit mit oder stärkerer Affinität zu den Werken liegen, daß hier mehr Freude ins Spiel kommt, sich die Verkrampfung etwas lockert, Ansätze von Kraft, Geschmeidigkeit, auch Aggressivität (Scherzo op. 74, Kopfsatz op. 95) hörbar werden. Anders als in den Quartetten op. 59, die in der gestaltlosen Anonymität von Massenware verharren, tritt nun im Musizieren des Melos-Quartetts ein Element von persönlicher Färbung und Lebendigkeit hervor, das zwar von einer unverwechselbaren Handschrift noch um harte Arbeitsjahre entfernt ist, aber dieses Ziel nicht in hoffnungslosen Weiten sehen läßt. Fern ist es indessen immer noch; denn was hier gegenüber der Wiedergabe der Quartette op. 59 unstreitig als Zuwachs an quartettistischem Vermögen bemerkbar wird, durchbricht nicht die Barriere der Unzulänglichkeit, zeigt sich nur als minder eklatantes Scheitern. Der Zug oder Langeweile verschwand, der Hang zur gleichmacherischen Glätte ist geblieben, die Mattigkeit der Artikulation wird zu

selten abgelegt, so daß auch diese besser gelungene Einspielung den Vergleich mit der einschlägigen Konkurrenz nicht überleben wird. Fazit: als Talentprobe durch bedenklich schwankendes Niveau nicht überzeugend, als Alternative zu den übrigen verfügbaren Einspielungen der „mittleren" Quartette nicht ernstlich in Frage kommend, leisten die Aufnahmen dieser Kassette einen durchaus entbehrlichen Beitrag zum Beethoven-Jahr. Wir warten weiter auf ein deutsches Streichquartett von überprovinziellem Rang; ob die beiden ausstehenden Kassetten neue Hoffnung werden schöpfen lassen, bleibt sehr ungewiß. – Die geringe Klangdichte des Ensembles wird durch eine ungünstige Mikrophonaufstellung leider unterstrichen: zwischen 1. Violine und den übrigen zu weit nach hinten versetzten, auseinandergezogenen Streichern klafft ein Loch, das eine unvorteilhafte, zudem leicht hallige Raumwirkung verursacht, der Tonmischung Abbruch tut und das Klangbild seines Kerns beraubt; verminderter Aufsprechpegel, gute Fertigung, einige Oberflächenkratzer auf meinem Exemplar.

(4 Audio-Technica q V Heco B 230/8) Do.

F. Schubert (1797 bis 1828)

Trio für Klavier, Violine und Violoncello Nr. 1 B-dur D. 898 · Sonate für Klavier, Violine und Violoncello B-dur D. 28

Electrola Stereo 1 C 063-01 926 21.– DM

Trio für Klavier, Violine und Violoncello Nr. 2 Es-dur D. 929 · Notturno für Klavier, Violine und Violoncello Es-dur D. 897

Yehudi Menuhin, Violine; Maurice Gendron, Violoncello; Hephzibah Menuhin, Klavier

Electrola Stereo 1 C 063-01 927 21.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Im Bereich musikalischer Interpretationskritik von „Gegenteilen" zu sprechen, ist immer problematisch. Man betrachte nur das zwiespältige Verhältnis zwischen „subjektiv" und „objektiv". Trotzdem empfinde ich die vorliegende Interpretation der beiden Schubert-Klaviertrios durch Menuhin, Menuhin, Gendron als das Gegenteil der Wiedergabe durch das Beaux Arts Trio, mit der ich verglichen habe. Wo bei diesen äußerste Differenziertheit in Raffinement umschlägt, gerät hier die durch das Streben nach Natürlichkeit im Ansatz wohl richtigere Interpretation undifferenziert und streckenweise einfach harmlos.

Um bei Hephzibah Menuhin zu beginnen: von ihr gehen keinerlei Impulse aus, dynamische Unterschiede, Crescendi und Aufschwünge werden zu wenig ausgespielt, Akzente überspielt oder zu kraftlos gesetzt. Bei relativ langsamen Tempi hat das letztere zum Beispiel auf die häufigen Passagen mit aufeinanderfolgenden Achtelakkorden verheerende Folgen: sie klingen mechanisch aneinandergereiht. Dazu fehlt die rhythmische Eleganz, die Lockerkeit, die allein die weiten Dimensionen einzelner Sätze bewältigen hilft. Schubert ist gewiß kein Liszt, pianistische Brillanz aber auch bei ihm angebracht. Yehudi Menuhin gefällt mir ebensowenig. Seine bekannte Vorliebe für schlanke Tongebung läßt ihn jedes vollblütige Espressivo vermeiden. Keine Kantilene blüht richtig auf. In einigen Fällen wird durch plötzliches üppiges Vibrato und aufschwellende Dynamik die Einheit einer musikalischen Phrase zerstört. Außerdem zeigt Menuhin (seine beiden Partner ebenso) insbesondere an Übergängen wenig Gefühl dafür, wohin diese Phrasen führen. Dadurch erfüllen die Übergänge ihre Funktion nicht, die so häufigen Themenwiederholungen geschehen sozusagen auf der gleichen Ebene. Und das bei Schubert, bei dem musikalische Entwicklung weit weniger thematische Arbeit als die Transposition eines in seinen Einzelheiten unveränderten Themas eben in eine andere klangliche Dimension bedeutet.

Am besten schneidet meiner Meinung nach Maurice Gendron ab, der (im Gegensatz zu Menuhin) klanglich durchweg schön und sauber spielt, leider aber zu sehr im Hintergrund bleibt und dem Spiel des Trios somit auch keine neuen Akzente aufzusetzen vermag. Schuld daran ist nicht zuletzt die ungünstige Aufnahmetechnik. Sie läßt das Klavier oft zu laut bleiben und hat im übrigen wenig auf Transparenz geachtet.

Da ist mir die Interpretation des Beaux Arts Trios mit ihrer Konzentration und Geschlossenheit, ihrem nervigem Schwung, ihrer federnden Rhythmik und Feinheit des Klanges doch noch lieber, auch wenn sie von Schubert ebenso weit entfernt sein mag wie die vorliegende.

(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a) M. R.

A. Bruckner (1824 bis 1896)

Streichquintett F-dur

H. Wolf (1860 bis 1903)

„Italienische Serenade" für Streichquartett G-dur

Melos-Quartett Stuttgart: Wilhelm Melcher, Gerhard Voss, Violine; Hermann Voss, Viola; Peter Buck, Violoncello; Enrique Santiago, 2. Viola

Candide Stereo CE 31 014 19.– DM

Interpretation:	8/6
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	7

Anders als das deutsche Debüt des Melos-Quartetts, das mit der mißratenen Einspielung der ‚mittleren' Beethoven-Quartette (s. Rezension in diesem Heft) recht unglücklich verlief, weist die vorliegende amerikanische Produktion des Stuttgarter Ensembles mit einer vergleichsweise bemerkenswerten Aufnahme des Brucknerschen Streichquintetts erfreuliche Aspekte auf. Schwer zu konkretisieren indes, worauf sich die gegenüber den Beethoven-Einspielungen festzustellende deutliche Steigerung gründet. Sei es, daß das im Gegensatz zu den Beethoven-Quartetten durch seine bescheidene Rezeptionsgeschichte von lähmendem auratischen Besatz und belastender großer Spieltradition verschont gebliebene Bruckner-Quintett dem notwendig noch leicht beeinflußbaren jungen Ensemble ein besseres, weil weniger fixiertes Feld zur Entfaltung eigenständiger interpretatorischer Torstellungen bietet; sei es, daß der gegenüber dem Streichquartett ja nicht nur quantitativ geweitete, sondern qualitativ gründlich veränderte Klangraum des Quintetts den etwas unquartettistisch expansiven Neigungen der Melos-Leute vorerst noch am ehesten entgegenkommt (die wiederum nur mäßige Darstellung der Wolfschen „Serenade" scheint dies zu unterstreichen) – wie auch immer: der interpretatorische Standard dieser Quintett-Einspielung läßt den der Quartett-Proben des Ensembles weit hinter sich. Die Ecksätze sind am überzeugendsten gelungen und brauchen in manchen Belangen den Vergleich mit der Aufnahme des Amadeus-Quartetts nicht zu scheuen. So scheint das in Relation zu der Amadeus-Einspielung etwas straffer genommene Grundzeitmaß dem Kopfsatz angemessener, verleiht ihm auf der Basis ausreichend gestaffelter dynamischer Proportionen und gegenüber den Beethoven-Aufnahmen ungleich größerer Tonintensität und Klangdichte eine Spur mehr Plastizität und Festigkeit, ein Eindruck, der durch eine bessere (nicht zuletzt aufnahmetechnisch bedingte) Transparenz des Stimmengewebes verstärkt wird. Daß die Melos-Leute dem Amadeus-Quartett in puncto Artistik der Farbgebung, Feinheit der dynamischen Schattierungen, souveräner Handhabung unwägbar kleiner agogischer Freiheiten andererseits hörbar unterlegen sind, ist beinahe selbstverständlich, mindert aber das Gewicht ihrer hier vorgelegten Leistung nur unerheblich. Beachtlich die Selbstverständlichkeit, mit der sich die Stuttgarter in den höchst vertrackten Pausenstrukturen des Finalsatzes zurechtfinden und weder zur Glättung verführt werden, noch ob der komplizierten thematisch-motivischen Verzahnungen in Konfusion geraten. Schwächen machen sich freilich in den beiden Mittelsätzen bemerkbar. Das Scherzo, obwohl gut in sich gegliedert, verwirklicht nicht das geforderte „Schnell", wird zu gemächlich angegangen und darum in seiner Bedeutung als mächtige stabilisierende Achse zwischen den ausladenden Flächen des 1. und 3. Satzes geschmälert. Letzterer gerät am wenigsten überzeugend. Der Ton heiliger Ergriffenheit und tiefer Demut dieses zu Bruckners größten Eingebungen zählenden Adagios ist nur unvollkommen getroffen. Zu viel Pathos sickert ins Spiel; die in den übrigen Sätzen gut ausbalancierte dynamische Skala bleibt hier, besonders im p-Bereich, zu eng mensuriert ebenso wie der gestische Wechsel von Kontraktion und Entspannung. Die innere Balance wird nicht zuletzt durch unkontrollierte Temposteigerungen beschädigt, die sich um so störender bemerkbar machen, als sie jeweils bei Eintritt des Hauptthemas wieder korrigiert werden. Gleichwohl bleibt der positive Gesamteindruck der Aufnahme erhalten, deren gestalterischen Rang man sich auch für Hugo Wolfs „Serenade" gewünscht hätte. Abgesehen davon, daß die geschliffene Intimität dieses kostbaren Werkchens bereits von seiten der Aufnahmetechnik durch einen riesigen Nachhall förmlich zerdeppert wird, läßt auch das Spiel des Melos-Quartetts mit etwas bieder-behäbigem Tonfall, vergröberter Dynamik und knalligem Farbauftrag diesem subtilen Stimmengespinst nur wenig Gerechtigkeit werden. Die feinen ironischen Valeurs der Partitur, ihre klanglichen Raffinessen, der Spaß, den diese Musik an sich selbst hat – das alles ist nicht verwirklicht. – Anders als die „Serenade" nimmt der voluminösere Klangraum des Quintetts keinen Anstoß an der Hallprotuberanz. Leider ist das Klangbild durch ständig zu spitz kommende und gequetscht klingende Höhen verunstaltet; Laufgeräusche, Zischer auf der Oberfläche.

(4 Audio-Technica q V Heco B 230/8) Do.

Lettische Kammermusik

Janis Medinš (1890 bis 1966): Sonate für Violoncello und Klavier, 1945;

Talivaldis Keninš (geb. 1919): Sonate für Violoncello und Klavier, 1950

Atis Teichmanis, Violoncello; Helmut Barth, Klavier

Christophorus Stereo SCGLV 75980 19.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	8

Hört man lettische Musik – was wohl jedem mit dieser Platte das erste Mal widerfährt –, so ist man natürlich bestrebt, etwas Charakteristisches, einen Zug von nationaler Eigentümlichkeit, der sich in der Lettischen Sowjetrepublik entwickelt haben könnte, zu entdecken. Dieses Vorhaben wird allerdings durch vier Umstände erschwert: 1. liegt zwischen den beiden durch Cellosonaten vorgestellten Komponisten der Unterschied von genau einer Generation, so daß sich der gemeinsame Nenner des Nationalen unter den individuellen stilistischen Divergenzen kaum noch herausfinden läßt; 2. ist die stilistische Ebene beider Komponisten um etwa eine Generation im Rückstand gegenüber der allgemeinen europäischen Entwicklung: Medinš, der zwischen den beiden Kriegen seine Hauptaktivität entfaltete, klingt wie ein Komponist der Jahrhundertwende, Keninš, der nach dem zweiten Weltkrieg hervortrat wie einer der frühen zwanziger Jahre; 3. weiß keiner etwas vom ‚melodischen' lettischen Volkslied, das Medinš – laut Hüllentext – inspiriert haben soll, noch vom ‚rezitierenden', zu dem es „Anklänge" bei Keninš gibt; 4. hat Keninš in Paris bei Messiaen studiert und ist 1951 nach Toronto gegangen, was ja kaum als eine ‚nationale' Laufbahn anzusehen ist. – So bleibt das Bemühen ums Nationale ziemlich erfolglos, statt dessen hört man Spätromantisches mit Sibelius-Einschlag und einem klingelnden Impressionisten-Ostinato (im langsamen Satz) beim einen, weniger emphatische, beinahe etwas trockene Neoklassizisten-Musik beim anderen, kurz: kaum dechiffrierbare Allerweltskompositionen in beiden Fällen. Die Wiedergabe tut obendrein nichts, um einem diese beiden Sonaten näher zu bringen, versieht sie vielmehr mit einer ganzen Reihe technischer Unzulänglichkeiten (namentlich beim Cellisten). Die LSSR bleibt weiterhin ohne musikalisches Profil. (6 v C) U. D.

Moderne Musik

E. Carter (geb. 1908)

Acht Etüden und eine Fantasie für Holzbläser-Quartett (1950) – Quintett für Holzbläser (1948)

H. W. Henze (geb. 1926)

Quintett für Bläser (1952)

The Dorian Quintet (Karl Kraber, Flöte; Charles Kuskin, Oboe; William Lewis, Klarinette; Jane Taylor, Fagott; Barry Benjamin, Horn

Candide Vox Stereo CE 31016 19.— DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	7

Bläsermusik kann sich im allgemeinen nicht von dem Charakter der Instrumente, die zu Munterkeit und Divertissement geschaffen scheinen, distanzieren. Wenn, wie im Fall von Carters Etüden, auch noch eine didaktische Absicht hinzukommt – der Komponist wollte Instrumentationsbeispiele für seine Schüler schreiben –, ist die Kurzweil durch gebotene Knappheit der Sätze und möglichst effektreichen Gebrauch des Instrumentariums schon von vornherein zum Gesetz erhoben. Freilich, wie sich Elliott Carter dieser Aufgabe stellt und nur in der abschließenden Fantasie seine vier Bläser durch kontrapunktische Verklammerung musikalisch ein klein wenig überfordert, verdient alle Achtung. Auch das Quintett, das entgegen seiner Bezeichnung „für Holzbläser" durchaus das übliche Horn einbezieht (die Instrumentenangabe auf der Plattentasche mit „Englisch-Horn" ist falsch und muß „Horn" heißen), hält sich an kurze und überschaubare Maße, dazu an die Vergnüglichkeit in der Haltung.

Der 26jährige Henze gab sich demgegenüber etwas anspruchsvoller, läßt allerdings auf eine atmosphärisch gebaute Introduktion in impressionistischer Atonalität einen Variationensatz folgen, der einem einfachen Themenmodell viele und in sich kontrastreiche Verwandlungen abverlangt. Die damit wiederum installierte formale Kleinteiligkeit bleibt auch für die beiden folgenden Sätze gewahrt, die sich entgegen der vorher angezogenen Zwölftönigkeit nun mehr und mehr in neoklassizistischen Bahnen bewegen. – Gespielt ist die im ganzen doch leichtgewichtige Kost für Bläser-Ensemble mit Sinn für Delikatesse, musikalischem Witz und stupender Virtuosität. Das Dorian Quintet, seit 1967 zum „resident chamber ensemble" der Staats-Universität New York ernannt, hat damit die gemäßigt modernen Kompositionen von Carter und Henze zu amüsanten Kabinettstücken zeitgenössischer Bläserliteratur aufgewertet. (6 v C) U. D.

Y. Xenakis (geb 1922)

Syrmos für 18 Streicher (1959); Polytope für vier Orchester (1967); Medea für Männerchor und Orchester (1967); Kraanerg, Musik für Orchester und Tonband (1968 bis 1969); Terretektorh für großes Orchester (1965 bis 1966); Nomos Gamma für großes Orchester (1967 bis 1968); Bohor I (elektronisch, 1962); Diamorphoses II (elektr., 1957); Orient-Occident III (elektr., 1959 bis 1960); Concret P-H II (elektr., 1958)

Ensemble Ars Nova der ORTF, Männerchor der ORTF; Dirigent: Marius Constant; Philharmonisches Orchester der ORTF, Dirigent: Charles Bruck; Realisation der Tonband-Stücke im Studio du Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF

Erato Stereo STU 70526—30 63.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	7

Fünf Platten mit Stücken von Yannis Xenakis – das ist schon eine Monstreveranstaltung für einen Komponisten. Erato hat sie unter Mithilfe des Französischen Rundfunks unternommen, und das Ergebnis ist bei uns über den ASD der Electrola zu bekommen. Die naheliegende Frage, ob sich eine solche ausgreifende Präsentation denn lohne – wobei allerdings die Ballettkomposition mit dem synthetischen Titel „Kraanerg" allein schon vier der zehn Plattenseiten füllt –, trifft bei Xenakis nicht ganz den Kern der Sache. Denn einmal ist die zeitliche Ausdehnung bei den Kompositionen von Xenakis nur eine höchst sekundäre Folge der Erscheinungsweise einer eigentlich abstrakten Konstruktionsidee; zum anderen ist als Konsequenz davon jede in die Hörbarkeit umgesetzte Konstruktionsidee so wenig Kunstobjekt, daß sich ein Einblick in das musikalische Denken von Xenakis immer erst aus einer Mehrzahl von Ideen mit den jeweils für das ganze Stück verbindlichen Realisationsprinzipien ergibt. Mit anderen Worten: die Differenz an Haltungen, Kombinationsmöglichkeiten und Darstellungsformen innerhalb eines Stückes ist begrenzt, man muß ein anderes, das von grundsätzlich anderen Voraussetzungen ausgeht, daneben hören, um die Variationsbreite der Ideen auch im akustischen Abbild ganz wahrnehmen zu können. Abgesehen davon scheint jedoch die Summierung von Stükken aus den letzten vier, fünf Jahren (außer Syrmos und den Tonbandmusiken) bei einer Xenakis-Kassette etwas zu einseitig – man wünschte sich zur Orientierung ein breiteres Spektrum unter Einschluß früherer Kompositionen.

Gleichwohl hat die Konzentration vorwiegend auf jüngste Arbeiten auch etwas Positives: die Eigenart wird dank der gewahrten Familiarität leichter erkennbar. Es leuchtet dann ein, daß nach der ungeschmälerten Etablierung des chromotischen Totals, nach der Abschaffung harmonischer, rhythmischer oder formaler Ordnungsprinzipien, einmal jemand kommen mußte, der das musikalische Material nur noch als einen modellierbaren akustischen Stoff betrachtet; also nicht mehr aus vielen kleinen Details allmählich die große Gesamtform aufbaut und entwickelt, sondern Klangmassen oder Tonschwärme – wie es der Skulpteur mit dem Lehmklumpen tut – von außen her formt. Xenakis benutzt nun zur Herstellung seines Ausgangsmaterials, seines klanglichen Rohstoffs, mathematische Methoden, vor allem Wahrscheinlichkeitsrechnung und Gruppentheorie. Es kommt ihm dementsprechend auf den einzelnen Ton oder Zusammenklang überhaupt nicht mehr an, er ordnet sein globales Material nach statistischen Gesichtspunkten der Dichte, der Tonhöhenverteilung, der Lautstärkeunterschiede oder rhythmischen Rasterung. Und das willkommene Hilfsmittel dabei sind ihm die Computer, von denen er sich nach übergeordneten Kriterien eine variable Einzelausführung ausrechnen lassen kann.

Xenakis hat, parallel zu seiner musikalischen Ausbildung, an einer technischen Hochschule studiert und war Mitarbeiter von Le Corbusier. Und es läßt sich sagen, wie seine architektonischen Entwürfe eine Musik im Raum, eine Musik für die Augen sind, so sind umgekehrt seine musikalischen Arbeiten eine Architektur aus Klängen, zur Apperzeption mit den Ohren. Das Beiheft beweist in einer Reihe von Abbildungen, wie sehr sich beide Darstellungsformen in ihrer ersten Skizzierung auf dem Papier ähnlich sind. Denn auch die Kompositionen sehen zunächst wie technische Zeichnungen aus, orientieren sich an großzügig entwickelten Kurvenlinien, die dann durch geometrische Einzeluntersuchungen allmählich in Meßwerte und Daten für die Computerberechnung umgesetzt werden. Dieser ursprünglichen Raumkonzeption entspricht dann auch wieder die räumliche Aufführungsform: mit

verteilten Orchestergruppen, sternförmiger Sitzordnung und dazwischen postierten Publikumskeilen, so daß Hörer und Musiker in einen direkten Kontakt zueinander kommen, gleichsam ineinander verzahnt werden. Keine Podiumstrennlinie mehr, nur noch der eine große Raum, in dem sich alle miteinander befinden, umgeben von Klang.
Solch projektierte Räumlichkeit von Musik kann auf der Schallplatte natürlich nur zum Teil wirklich faßbar gemacht und wiedergegeben werden. Dennoch sind das Ars-Nova-Ensemble sowie das große Orchester des Französischen Rundfunks bemüht gewesen, den Intentionen von Xenakis nach bester Möglichkeit gerecht zu werden. Und die Intentionen, die noch unprojizierten Konstruktionsideen, sind bei Xenakis zweifellos fesselnd und interessant – manchmal sogar interessanter als das daraus entwickelte Resultat. (6 v C) U. D.

Gerd Zacher, Orgel

G. G. Englert (geb. 1927): Vagans animula; M. Feldman (geb. 1926): Intersection 3; G. Zacher (geb. 1929): Ré; J. Cage (geb. 1912): Variations III

Gerd Zacher und Juan Allende-Blin, Orgel

DGG Stereo 139 442 25,– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Der Obertitel dieser Platte, der den Namen eines Interpreten und sein Instrument nennt, bestätigt in wohltuender Nüchternheit, was anfangs nur einige Besucher und Zugereiste der Lutherkirche in Hamburg-Wellingsbüttel wußten, nun aber als weithin anerkannte Tatsache gilt: daß hier der Name eines Organisten nicht nur für exzeptionellen spielerischen Rang, sondern für einen ganz neuen und durchaus modernen Stil der Instrumentbehandlung einsteht. Für die Distanz, die dabei vom konventionellen Orgelspiel zurückgelegt werden muß, zeugt auf dieser Zacher-Platte vor allem das eindrucksvolle und gewitzte Stück von Giuseppe Giorgio Englert, bei dem die vertraute Orgel-Tradition mittels Collage-Technik verunsichert, ad absurdum geführt, sich selbst entfremdet und zu neuen Kombinationen transformiert wird. Das Ganze vollzieht sich im Dialog zwischen einem Tonband, das Englert an einer Pariser Orgel mit vorwiegend statischen Klängen bespielt hat, und der realen Orgel, die darauf mit Widersprüchlichem und Zersetzendem aus einem manipulierten Zitatenschatz reagiert.
Die übrigen Stücke führen ähnlich Ungewöhnliches in der kompositorischen wie der instrumentalen Disposition vor. Dabei sind die Übergänge von den grafischen Partituren Feldmans (ursprünglich ein Klavierstück) und Cages („für irgendwelche Aktionen irgendeiner Anzahl von Spielern") samt den notwendigen Aufführungsrealisationen durch Zacher bis zu dessen eigenem Stück fast fließend zu nennen. Denn was einerseits der Interpret den Entwürfen anderer an klanglicher Wirklichkeit hinzufügt, läßt sich andererseits der Komponist Zacher durch die gleichzeitige Tätigkeit eines Intonateurs, der sich am Werk zu schaffen macht, wieder abziehen, entstellen oder zerstören. Den üblichen sakral stimulierten Assoziationen wird wenigstens durch solche Orgelmusik gründlich heimgeleuchtet.
(6 v C) U. D.

Geistliche Musik

J. S. Bach (1685 bis 1750)

Kantaten: „Ich habe genug", BWV 82 · „Ich will den Kreuzstab gerne tragen", BWV 56

Hermann Prey, Bariton; Michael Dobson, Oboe; Derek Simpson, Muriel Taylor, Violoncello; Archie Camden, Fagott; John Gray, Kontrabaß; Roy Jesson, Orgel; The Menuhin Orchestra; The Ambrosian Singers; Leitung Yehudi Menuhin

Electrola Stereo C 063-01 995 21.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Trotz einer Reihe von Einspielungen vorliegender Bach-Kantaten verdient die Aufnahme mit Hermann Prey und dem Menuhin-Orchester eine hohe Repertoirenote. (Vgl. Heft 1/70, S. 42.) Es wäre müßig, über Preys stimmliche Qualitäten ein Wort zu verlieren. Erwähnenswert ist lediglich, daß auch die Baßlage von Prey voll beherrscht wird. Seine Gestaltungskraft läßt den oft sentimentalen Text vergessen. Nur selten gelingt es einem Sänger, in dieser Breite den wahren Gehalt verschnörkelter Worte und Sätze ins Musikalische zu transponieren, so daß das eigentliche Erleben beim Hörer in einer idealen Synthese von Wortgehalt und kompositorischem Vermögen des Komponisten besteht. Wenn dann noch das begleitende Orchester den Intentionen von Sänger und Dirigent zu folgen vermag, dann entsteht ein ideales Klangbild.
All die erwähnten Komponenten sind bei dieser Schallplatte gegeben. Zu bedauern sind lediglich zeitweise Knackgeräusche auf der B-Seite und das Fehlen einer Textvorlage. (7 q I) H. Gr.

Mit Reger durchs Jahr

Der Frankfurter Kantatenkreis; Leitung und Orgel Herbert Manfred Hoffmann

Pelca Stereo PSR 40 526 16,– DM

Interpretation:	–
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Dieser Titel verführt hoffentlich nicht zur Annahme, man sei nun – wie mit Goethe – 365 Tage unterwegs mit Reger. Es sind lediglich die Höhepunkte des Kirchenjahres: Advent, Weihnachten, Epiphanias, Passion, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Trinitatis und Ende des Kirchenjahres. Hinter dieser scheinbar bloßer geistlich-musikalischer Erbauung gewidmeten Zusammenstellung von Choralvorspielen und geistlichen Gesängen steckt jedoch mehr. Sie stellt – eingeleitet durch die kleinen Orgelvorspiele aus op. 67 – elf jener Zwanzig Responsorien dar, die zu den Spätentdeckungen von Regers Werk gehören. Reger schrieb sie 1911 für die Lutherische Kirche Amerikas als Auftragswerk im Rahmen liturgischer Reformen, denen er streng entsprach (auch im Schwierigkeitsgrad). Ottmar Schreiber, der minutiös ihre Entstehungsgeschichte auf der Plattentasche entfaltet, konnte sie erst 1966 wieder zugänglich machen. Die ursprünglich englischen Texte, aus Luthers Bibel gewonnen, wurden zurückübersetzt. Auf eine Interpretationsbewertung wurde verzichtet, da bei der Aufnahme die geistliche Absicht im Vordergrund steht als Demonstration liturgischer Laienarbeit und Beispiel qualitätvoller Bewältigung vor dem Einsetzen der neuen kirchlichen ‚Gebrauchsmusik'. Die Interpretation entspricht niveaumäßig gediegenem Kantoreimusizieren auf mittlerer Basis. Für den historisch Denkenden ist die erneute Erfahrung Regers als eines ökumenischen Komponisten, der trotzdem jeder Konfession das ihre geben kann, wichtig.
(H) Ch. B.

Musik am Dom zu Hildesheim

Domchor und Domkinderchor Hildesheim; Blechbläsergruppe des Bundesgrenzschutzes Hannover, Holzbläsergruppe des Stadttheaters und Musikhochschule Hannover; Leitung Hermann Bode; Fritz Soddemann, Orgel

Christophorus Stereo SCGLX 75 975 21.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	–
Aufnahme-, Klangqualität:	5
Oberfläche:	10

Domchöre und Domorganist geben auf vorliegender Aufnahme einen Abriß ihrer musikalischen Arbeit. Der stark zerstörte Dom wurde 1960 konsekriert, die Orgel (52 Register, 4 Manuale) ist eine Neuschöpfung von F. Breil, Dorsten. Eingespielt wurden Chor- und Orgelwerke alter und neuer Art. So finden wir zum Beispiel den Introitus „Spiritus Domini" von H. Isaac, das Sanctus aus der „Missa Aeterna Christi munera" von G. P. da Palestrina, die Motette „Quaerite primum regnum Dei" von W. A. Mozart, das „Gloria" aus der Salzburger Messe von Hans Haselböck (geb. 1928) und das „Ave Maria" von I. Strawinsky. Die eingespielte Orgelliteratur reicht von Antonio de Cabezon (um 1500–1566) über Frescobaldi, J. S. Bach bis hin zum Domorganisten Fritz Soddemann (geb. 1935).
Von den dargebotenen Werken können die für Orgel am besten gefallen Es ist möglich, daß die Interpretationsschwächen der Domchöre zum Teil der Aufnahmetechnik zugeschrieben werden müssen, die sich fast durchweg am Rande der Übersteuerung bewegt oder sogar dann „den Knopf einfach zurückdreht", wenn der Pegel zu stark ausschlägt. (Seite B, Nr. 4.) Diese Aufnahme wird kaum den Anspruch erheben können, über die örtlichen Verhältnisse hinaus, eine weite Verbreitung zu finden. (7 q I) H. Gr.

Oper

Hundert Jahre Wiener Staatsoper II

Maria Nemeth, Theodor Scheidl, Julius Patzak, Gertrud Rünger, Christel Goltz, Koloman von Pataky, Hilde Güden, Josef Metternich, Irmgard Seefried und Rita Streich

Heliodor Mono 88 025 10,– DM

Interpretation:	entfällt
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	historisch
Oberfläche:	9

Mehr noch als für die erste Platte, die dieser unter demselben Titel voranging

(siehe Heft 8/1969, S. 611), gilt der Satz, daß diese Aufnahmen nicht durchwegs repräsentativ für die Wiener Opernkultur sind. Einige der hier vereinigten Einspielungen aus der Zeit etwa zwischen 1930 und 1963 dürfen dennoch starkes Interesse beanspruchen. Dies gilt vor allem für den wunderbaren Mozart-Tenor Koloman von Pataky, von dem hier die Romanze „Horch, die Lerche singt im Hain" aus Nicolais „Lustigen Weibern" zu hören ist. Die Aufnahme entstand etwa zu der Zeit als Pataky den Don Octavio in der legendären Vorkriegsaufnahme des „Don Giovanni" unter Fritz Busch sang. Erfreulich ist auch das Dokument mit der Altistin Gertrude Rünger (1899–1965), die allerdings nicht in einer für sie charakteristischen hochdramatischen Partie vorgestellt wird, sondern als Azucena (zusammen mit Julius Patzak als Manrico) in einem Ausschnitt aus Verdis „Trovatore". Christel Goltz wird nicht mit ihrem vorteilhaftesten Dokument präsentiert, nämlich mit einer 1952 entstandenen Aufnahme der Leonoren-Arie aus „Fidelio". Josef Metternich, in Wien eigentlich nur Gastbariton gewesen, ist mit der Faktotum-Arie aus Rossinis „Barbier" (aufgenommen 1957) vertreten. Die Stimmen von Julius Patzak, Hilde Güden, Irmgard Seefried und Rita-Streich sind heute auch von Stereo-Platten vernehmbar, sollten also nicht unbedingt ins historische Mono-Museum verwiesen werden. Von Theodor Scheidl (1880–1959), der wohl ein großer Wagner-Sänger war, bietet „Die Frist ist um" aus dem „Fliegenden Holländer" kein überzeugendes Bild. Sehr schön tritt die Ausgeglichenheit der Register im Gesang der Sopranistin Maria Nemeth hervor, die in einer (undatierten) Aufnahme aus „Aida" präsentiert wird. Sie und Koloman von Pataky sollten so recht die Orientierung für die Auswahl einer solchen klingenden Anthologie bieten: die Orientierung auf jene Sänger ersten Ranges, die in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen die Kontinuität des Wiener Ensembles wahrten. Dem Rezensenten ist durchaus bekannt, daß die Redaktion einer solchen Dokumentation mancherlei Schwierigkeiten mit sich bringt. Dennoch ließe sich denken, daß auch aus dem alten Polydor-Repertoire allein sich noch manch wertvolle Sammlung dieser Art zusammenstellen ließen. Zur Illustration seien hier einige Sängernamen aus alten Polydor-Katalogen genannt: Rosette Anday, Felicie Hüni-Mihacsek, Adele Kern, Alfred Jerger, Josef von Manowarda, Maria Cebotari, Selma Kurz, Maria Olszewska, Elisabeth Höngen, Elisabeth Schumann, Vera Schwarz.
Die Wahl, die für die bisher vorliegenden beiden Platten unter dem anspruchsvollen Titel „Hundert Jahre Wiener Staatsoper" getroffen wurde, macht leider den Eindruck des Zufälligen und Eklektischen, zumal ja auch die für die künstlerische Programm einer solchen Platte Verantwortlichen von den Technikern und Historikern der renommierten Schallplattenfirma leicht hätten in Erfahrung bringen können, daß von „hundert Jahren" keine Rede sein kann, weil es vor 1900 kaum bedeutsame Sängeraufnahmen gab und vor Edisons Erfindung des Phonographen überhaupt keine solchen geben konnte. Dennoch sei eine Fortsetzung des Unternehmens empfohlen, denn eine sorgfältige Dokumentation der Kunst des Operngesangs zwischen 1900 und 1970 (in Wien oder anderswo) würde den uneingeschränkten Beifall der Musikfreunde verdienen. Einer solchen Anthologie, auf die einige tausend Sänger- und Opernfans, Gesangspädagogen und Musikhochschulen, Phonotheken und Rundfunkanstalten in aller Welt warten, sollte freilich von nützlichen biographischen, discographischen und stilkritischen Anmerkungen begleitet sein.

(6 n Pioneer SX-2000) K. Bl.

L. van Beethoven (1770 bis 1827) **Fidelio**

Oper in zwei Aufzügen

Don Fernando	Martti Talvela
Don Pizarro	Theo Adam
Florestan	James King
Leonore	Gwyneth Jones
Rocco	Franz Crass
Marzelline	Edith Mathis
Jaquino	Peter Schreier

Rundfunkchor Leipzig, Chor der Staatsoper Dresden und Staatskapelle Dresden, Dirigent Karl Böhm

DGG Stereo 643 614/16 Beethoven-Edition 48,– DM

Interpretation:	8	Aufnahme-, Klangqualität:	6
Repertoirewert:	6	Oberfläche:	9

Die Tugenden dieser Darbietung lassen sich schon beim Lesen der Besetzungsliste ahnen. Die jugendliche Frische der musikalisch geführten Stimme von Gwyneth Jones, der vokale Adel von Edith Mathis und die eindrucksvolle Leistung von Martti Talvela sind hervorzuheben. Daß Peter Schreier als Jaquino zufriedenstellen würde, war zu erwarten. James King wird den im buchstäblichen Sinne hohen Anforderungen wohl gerecht, doch geschieht dies nicht ohne merkliche Mühe. Theo Adam wirkt sing- und sachkundig, jedoch seltsam unbeteiligt. Franz Crass ist gewinnend in allen solistisch exponierten Passagen; im Ensemble aber scheint er sich um korrigierende Anpassung seiner nicht in allen Registern gleich intensiven Stimme wenig zu bemühen.
Mit dieser Feststellung sind wir auch schon beim Haupteinwand gegen diese mit illustren Sängern unternommene Aufzeichnung angelangt: sie betrifft das Problem der Balance in mehr als einem Sinne. Da ist vor allem das Verhältnis von Singstimmen und Orchester zu betrachten. Die Klangregie verweist das Orchester allzu oft hinter die Stimmen und bringt den Hörer damit um das Verständnis manch dramatisch-sinfonischen Moments, das sich nur vom Instrumentalen her erschließen läßt. Die Vordergründigkeit der Singstimmen verleitet zu einer eher oratorischen Darstellung an Stelle der hier zumeist angemessenen sinfonisch-dramatischen. Wenn im Terzett des zweiten Aufzugs Leonore ihren ersten Einsatz „für sich" zu singen hat (also sozusagen zu sich selbst sprechend) und ihr späterer Einwurf „Das Stückchen Brot ..." mit der Anweisung „leise" versehen ist, dann handelt es sich hier keineswegs um Vorschriften, die bloß für das Theater gelten und deren Verletzung auf der Platte man hinnehmen könnte, sondern um Forderungen der Musik selbst. Die Rampenfreudigkeit der Tonregie widersteht diesen Forderungen. Dafür ließen sich noch andere Beispiele anführen.
Besonders kritisch wird die Lösung des Balance-Problems dort, wo der Chor in seine Rechte tritt. Die hier mitwirkenden Chorsänger sind ihrer schwierigen Aufgabe nicht gewachsen. Die Schallplatte verlangt im zweiten Finale das akustische Bild einer freudig erregten Menschenmenge, nicht das einer auf Einsatzzeichen harrenden Sängerschar. Für einen Meister der Dirigentenkunst, wie Karl Böhm, kann es nicht erhebend gewesen sein, die Disziplin, die sich hier quasi von selbst zu ergeben hätte, taktschlagend zu erzwingen. Die Spuren dieser Mühsal merkt man beim Presto molto („Wer ein holdes Weib errungen"). Hier sollten je zwei Takte zur Einheit verbunden sein, nicht aber nahezu jedes Viertel akzentuiert werden.
Auch innerhalb des Orchesters werden ungelöste Balance-Fragen merklich. Sie rühren möglicherweise auch daher, daß der etwas spröde Streicherklang der Dresdner Staatskapelle den wunderschön gespielten und klingenden Holzblasinstrumenten nicht ebenbürtig zu sein scheint. Dennoch gehören die reinen Orchesterabschnitte zu den glanzvollsten Teilen der Aufnahme: vor allem die von Böhm großartig disponierte Introduktion zum zweiten Aufzug und die vor das zweite Finale gestellte Dritte Leonoren-Ouvertüre. Die doch keineswegs für jeden Musikfreund selbstverständliche Einbeziehung einer Ouvertüre in den Ablauf des zweiten Akts hätte im Rahmen einer „Beethoven-Edition", die die Deutsche Grammophon „in Zusammenarbeit mit dem Beethoven-Archiv Bonn" veranstaltet, gewiß eine erläuternde Bemerkung verdient. Es ist bedauerlich, daß der Direktor des Beethoven-Archivs, Prof. Dr. Joseph Schmidt-Görg, in seinem sonst wortreichen Begleittext zur Plattenkassette kein Wort darüber verliert. (Der Rezensent kann sich Anmerkungen zu dieser Frage hier ersparen und auf den Artikel verweisen, der das Problem in diesem Heft auf Seite 290 behandelt.)
Ein Wort muß noch über den von den Sängern gesprochenen, recht geschickt gekürzten Dialog gesagt sein. Dieser Sprechtext, der auch auf dem Theater Schwierigkeiten bereitet, ist meines Wissens auf Platten noch nicht zufriedenstellend behandelt worden. Ich glaube nicht, daß sich ein Musikfreund dadurch seine Freude an Karl Böhms musikalischer Leitung, am teilweise sehr schönen Orchesterklang und an den zum überwiegenden Teil eindrucksvollen Leistungen der Sänger trüben lassen wird.

(6 w Pioneer SX-2000) K. Bl.

Vokalmusik

G. F. Händel (1685 bis 1759)

„Halleluja"

Die großen Oratorienchöre

Mormon Tabernacle Choir; Philadelphia Orchestra, Leitung Eugene Ormandy

CBS Stereo S 61 139 9.80 DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Händels dramatische Fähigkeiten dokumentieren sich nirgendwo so deutlich wie in den Chorteilen seiner Oratorien. Klangfülle, leichte Verständlichkeit seines musikalischen Wollens erreichen heute wie damals eine breite Schicht. So wird die Einspielung von 14 Chören aus den Oratorien „Messias", „Samson", „Judas Maccabäus", „Saul" und „Israel in Ägypten" viele Freunde finden, die sich nicht an der englischen Sprache stören. Die 375 Sänger des Mormon-Tabernacle-Chores tun ein übriges, um der Grandiosität Händelscher Chöre einen monumentalen Eindruck zu verleihen. Die Leistung des Philharmoniaorchesters ist der des Chores ebenbürtig. Wenn man eine Einschränkung machen möchte, dann die, daß sich Monumentalität nicht immer im Fortissimo äußern muß. Die technische Seite der Aufnahme ist auf der A-Seite einwandfrei. Die B-Seite bringt einige Übersteuerungen, die nicht wesentlich ins Gewicht fallen. Zum Schluß sei bemerkt, daß die Chorfassung der Arie „Ombra mai fu" – auch „Largo" genannt – aus der Oper „Xerxes" Geschmacksache ist. Dieses „Largo" gibt es ja bekanntlich für sinnige und unsinnige Besetzungen. Warum also nicht einmal als Chorwerk?

(7 q l) H. Gr.

G. F. Händel (1685 bis 1759)

Chöre und Arien aus „Judas Maccabäus"
Ernst Haefliger, Theo Adam, Gundula Janowitz, Hertha Töpper, Peter Schreier, Großer Chor des Berliner Rundfunks, Berliner Rundfunk-Symphonie-Orchester, Dirigent Helmut Koch

DGG Stereo 136557 21.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Die Platte bringt Auszüge aus der Ostberliner Gesamtaufnahme des Werkes, die die DG vor einigen Jahren herausbrachte. Prunkstück ist der professionell besetzte Rundfunkchor, dessen mitunter freilich recht harte Strahlkraft dem Ganzen immerhin klanglichen Glanz verleiht. Stilistisch entwickelt Helmut Koch keinen sonderlichen Ehrgeiz in Richtung auf aufführungspraktische Authentizität. Die ausladende Sängerfest-Monumentalität, mit der das 19. Jahrhundert Händel zu traktieren pflegte, hat offenkundig Pate gestanden, allerdings ist dank des zwar hochkarätig aber keineswegs monströs besetzten Chores klangliche Verfettung vermieden worden. Im Gegenteil wirkt die kantige chorische Präsenz holzschnittartig konturiert, wobei man sich hie und da etwas weniger physischen Einsatz zugunsten flexiblerer Singkultur wünschen mag. Immerhin ist diese zwar etwas rustikale, aber aus dem Fundus glänzender Substanz schöpfende Art, Händel zu singen, weniger langweilig als manche mit dem Anspruch historischer Authentizität auftretende Singkreis-Schmalspur-Wiedergabe, für die ja die Schallplatte gleichfalls Beispiele liefert. Zur romantizistischen Tradition gehören die übertriebenen dynamischen Kontrast freilich genauso wie das endlose Espressivo-Auswalzen des Klagechores (Nr. 39), in welchem das „arme Israel" tatsächlich zu bedauern ist.
Daß die solistische Besetzung sehr glücklich sei, kann kaum gesagt werden. Haefliger verrät als Judas Maccabäus zwar die stilistische Kompetenz des erfahrenen Oratorientenors, aber die Stimme klingt in der Mittellage schon flach, und die Koloraturen sind mehr von Routine, als von sängerischer Eloquenz getragen. Auch Gundula Janowitz' Stärke ist kaum die Kunst barokker Fiorituren, ihr Sopran wirkt dann seltsam starr und ungeschmeidig, während sie die Klagearie (Nr. 38) nicht großbogig genug ausschwingen läßt, was allerdings Schuld des verschleppten Tempos sein mag, für das sie wohl nicht verantwortlich ist. Hertha Töpper intoniert nicht immer genau, und Theo Adams Affettuoso in der Schlußarie führt zu flackriger, ungenau angesetzter Tongebung.
Helmut Koch läßt das Orchester sehr energisch und stramm, aber analog seiner Chorbehandlung nicht sehr differenziert spielen. Alles in allem: der Rezensent verspürte nach Abhören dieser Platte kaum das Bedürfnis, die Gesamtaufnahme kennenzulernen. Was ihm freilich angesichts extrem anders gelagerter Händel-Oratorienaufnahmen auch schon passiert ist.
Technisch repräsentiert die Platte höchsten Standard, auch die Fertigung läßt kaum zu wünschen übrig. (3 b M Heco B 230/8) A. B.

F. Schubert (1797 bis 1828)

Die Winterreise

Fernand Koenig, Bariton; Maria Bergmann, Klavier

Da Camera Magna Stereo SM 90009/10 50.– DM

Interpretation:	3
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Was die Firma Da Camera bewogen hat, diese Aufnahme der „Winterreise" außerhalb ihrer Billigplatten-Serie herauszubringen, wird ihr Geheimnis bleiben. Die Fähigkeiten des Baritons Fernand Koenig, für sich genommen als solche soeben erkennbar, verlieren sich im nur oberflächlichen Vergleich mit den Kollegen Fischer-Dieskau, Prey oder Souzay in einen fast unfaßbaren Bereich. Schlimmer als der Zurückfall des Unternehmens auf Fernand Koenig (seine Begleiterin zieht sich mit Geschick und Anstand aus der Affaire) ist die ebenfalls implizierte Diffamierung Schuberts. So simpel und kahlgeschoren, wie Fernand Koenig die Musik versteht, war sie wirklich nicht.
(5 Micro 88 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

H. Berlioz (1803 bis 1869)

L'enfance du Christ op. 25

Alain Vanzo, Tenor, Jane Berbié, Mezzo, Robert Andreozzi, Tenor; Claude Calès und Jean-Pierre Brossmann, Bariton; Roger Soyer, Juan Soumagnas, Baß; Pariser Rundfunkchor und Orchestre National Paris, Dirigent Jean Martinon

Concert Hall Stereo SMS 2612 29.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

In der Berlioz-Diskografie in Heft 2/70 wurde darauf hingewiesen, daß die einzige akzeptable Aufnahme von Berlioz' op. 25 aus England beschafft werden müsse. Als Nachteil der von Colin Davis dirigierten Aufnahme wurde dabei der unidiomatische Umgang der englischen Sänger mit der französischen Sprache erwähnt; dieser Mangel wird, durch den Vergleich mit dieser Neuaufnahme, insofern noch gewichtiger, als Martinon eine durchaus mit Davis gleichwertige Deutung zu bescheinigen ist. Sein Orchester und sein Chor sind den englischen Konkurrenten sogar vorzuziehen, ebenfalls Roger Soyer als Herodes seinem englischen Kollegen. Einzig die wichtige Partie des Erzählers, obwohl mit Alain Vanzo alles andere als unbefriedigend besetzt, sieht die Neuaufnahme im Nachteil gegenüber der englischen. Dennoch würde ich Martinons Deutung wegen ihrer größeren Ausgeglichenheit den Vorzug geben – daß André Cluytens' Aufnahme, die einzige dieses Werks im deutschen Katalog, nicht konkurrenzfähig ist, wurde ja schon in der erwähnten Berlioz-Diskografie gesagt.
Zweifellos wird die Eigenart dieses Werks zwischen dem langen Einleitungsfugato und dem finalen A-capello-Chor einer Verbreitung im Wege stehen; aber gerade die exquisiten Chöre, vor allem der Hirtenchor des zweiten Teils dieses Oratoriums, und die für Maria und Joseph geschriebene Musik gehören zum Eindringlichsten und zugleich in einem äußerlichen Sinn Unaufwendigsten, was Berlioz je komponiert hat – womit der Rang dieses Werks innerhalb der Musik seiner Zeit genügend dokumentiert ist. – Sieht man davon ab, daß der Erzähler zu präsent aufgenommen wurde, besticht die Aufnahme durch eine gute Balance. Die Chöre sind zum Teil etwas kompakt im Klang (was an der Aufnahmetechnik liegt), das Orchester und die Solisten wurden gut eingefangen. Insgesamt: eine fast sehr gute Aufnahme eines der am wenigsten bekannten Hauptwerke Berlioz'.
(5 Micro 88 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

a) Goldene Lieder des Mittelalters

Adelheid Zimmer, Sopran; Helmut Lips, Bariton; Hans Rainer Schwarzbeck, Baß; Yves Rudelle, Blockflöte; Wendelin Müller-Blattau, Krummhorn, Pauke; Rudolf Kraemer, Fidel; Heinz Hasenbein, Pommer; Wolfgang Lendle, Laute; Musikalische Leitung Wendelin Müller-Blattau

MPS-Records Stereo 15091/092/093 je 21.– DM

b) Französische Musik aus Mittelalter und Renaissance

Lieder und Tänze von Adam de la Halle, Guillaume de Machaut, Thibaut de Champagne, Pierre Attaignant, Gilles Binchois, Josquin Desprez u. a.

Studio für alte Musik Düsseldorf: Helga Eicke, Sopran und Blockflöte; Doris Slembeck, Viola und Blockflöte; Maritta Kersting, Renaissancelaute; Josef Jörres, Renaissancelaute, Theorbe und Schlagzeug; Birgit Abele, Diskantgambe; Horst Hedler, Tenorbaßgambe

Da Camera Magna Stereo SM 91702 25,– DM

	a)	b)
Interpretation:	7	8
Repertoirewert:	–	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9	9
Oberfläche:	9	9

Die unter a) angeführten drei Platten bilden ein klingendes Pendant zur Publikation von Hugo Moser und Joseph Müller-Blattau: „Deutsche Lieder des Mittelalters von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch – Texte und Melodien", XII und 359 Seiten, Stuttgart 1968, Ernst Klett Verlag, Leinen, 68.– DM. Mit über hundertfünfzig Beispielen übermittelt diese mit philologischer Akribie in langjähriger Zusammenarbeit vorbereitete Sammlung einen umfassenden Überblick über die ge-

schichtliche Entwicklung der mittelhochdeutschen Liedkunst vom Minnesang zur bürgerlichen Musikkultur, wobei lediglich Lieder ausgewählt wurden, die in der Einheit von Text und Melodie überliefert sind. Daß diese Überlieferung selbst häufig eine bereits stilisierte Fassung des Originals darstellt, bleibt übrigens den Herausgebern stets bewußt, so daß die vorgeschlagenen Lösungen keinen absoluten Charakter beanspruchen und auch der praktischen Interpretation einen gewissen Spielraum im Sinne eigenschöpferischer Auslegung freilassen. Während die Buchausgabe den vollständigen Text jedes einzelnen Liedes mitteilt, auch wenn er zwanzig und mehr Strophen zählt, mußte aus selbstverständlichen Gründen bei der Aufnahme sparsamer verfahren werden, um eine möglichst große Zahl von Melodien bieten zu können. Jede Platte ist übrigens einzeln erhältlich und bringt mit ca. zwanzig Liedern einen geschlossenen Querschnitt durch die ganze Sammlung, obschon nur alle drei zusammen die Fülle, den Reichtum und die Vielseitigkeit des Stoffes erst ahnen lassen. Zweifellos wendet sich diese verdiente Produktion in erster Linie an Germanisten, Musikwissenschaftler und praktische Musiker. Dem einfachen Laien hingegen dürfte sie eher schwer zugänglich bleiben: kauft er die Platten, die ohne Textbeilage geliefert werden, so wird er von den mittelhochdeutschen Dichtungen gewiß kaum mehr als Bruchteile verstehen; und legt er sich noch das Buch zu, so wird er erst recht am Ende seines bißchen Lateins sein beim Anblick der vielen Fußnoten und Erläuterungen, ohne die selbst studierte Fachleute, bei denen schon beträchtliche sprachliche Kenntnisse vorausgesetzt sind, anscheinend nicht auskommen können. Um einen größeren Hörerkreis wirklich anzusprechen, müßten die Platten demnach unbedingt nicht nur mit den Liedertexten, sondern auch mit modernen Übertragungen erscheinen. Dies würde dem der mittelalterlichen Sprache Unkundigen eine unentbehrliche Hilfe bedeuten, ohne – nach der Ansicht des Rezensenten – dem Absatz des Buches selbst im geringsten Abbruch zu tun, welches angesichts seines nicht gerade geringen Preises ohnehin fast nur von Spezialisten und wissenschaftlichen Institutionen angeschafft werden dürfte.

Die Platte b) ihrerseits ist einigermaßen ein Gegenstück zur SM 91 701, die im Heft 1/1970 besprochen wurde. Neben bereits Vertrautem bietet sie auch einige wertvolle Katalogneuheiten in vitaler Interpretation und plastischer Aufnahme. Leider fehlt auch hier eine Textbeilage, was um so unverzeihlicher erscheint, als es sich um fremdsprachige Lieder handelt. Was nützt dagegen dem Interessenten eine (knappe) Einführung in deutscher, französischer und englischer Fassung? (11 r B Leak-Sandwich II) J. D.

Vokale Kammermusik aus Wien

Haydn: „Die Harmonie in der Ehe", Abendlied zu Gott", „An den Vetter", „Aus dem Dankliede zu Gott", „Die Beredsamkeit", Betrachtung des Todes", „Alles hat seine Zeit", „Der Greis" • Mozart: „Luci care" KV 346, „Ecco quel fine instante" KV 436, „Mi lagnero" KV 437, „Se lontan" KV 438, „Duo pupille" KV 439, „Piu non si trovano" KV 549 • Schubert: „Hymne", „An die Sonne"

Stephane Caillat Vocal Quartet (Gisele Prevet, Gladys Felix, Regis Oudot, Michel Jarry), Sylvaine Billier, Klavier

turnabout Stereo TV 34 275 16.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Vokale Raritäten, die bislang nur sehr sporadisch – und dann – wie im Falle zweier Mozart-Terzette mit Los Angeles, Schwarzkopf und Fischer-Dieskau – nicht sonderlich glücklich in die Plattenrillen gebannt wurden. Die acht Stücke von Joseph Haydn sind jener Serie von 13 deutschen Gesängen für drei und vier Stimmen mit Klavierbegleitung entnommen, die aus des Komponisten letzter Schaffensperiode stammen. Neben Nummern von echt Haydnschem Humor stehen Stücke, deren hymnischer Schwung auf die in den gleichen Jahren entstandenen großen Oratorienchöre hinweist. Den Beschluß bildet jener ergreifende, selbstbildnishafte „Greis", dessen Incipit der alte Haydn auf seine Visitenkarten drucken ließ. Auch die für Mozarts Freundeskreis im Jacquinschen Hause geschriebenen italienischen Terzett-Kanzonetten sind Spätschöpfungen, klanglich überaus aparte Stücke mit Klarinetten und Bassethörnern, die auf vorliegender Aufnahme freilich – leider – durch Fagotte ersetzt sind. Handelt es sich bei Haydn und Mozart um geistvolle Gesellschaftskunst, so drängen die beiden Gesänge von Schubert bereits in den chorischen Bereich hinein.

Zu seiner Freude kann der Rezensent sein wenig positives Urteil über das Stephane Caillat Vocal Quartet in Heft 2/1970 S. 123 diesmal revidieren. Sieht man davon ab, daß Haydns Gesänge, vor allem die heiteren, in Anbetracht der liebevollen Sorgfalt, mit der Haydn auf den Textgehalt eingeht, einer klareren textlichen Deklamation bedürfen, als die Franzosen sie zu geben vermögen, so muß die geschliffene, auf Homogenität des Klanges zielende, geschmeidige Art dieses vokalen Ensemblemusizierens als vorbildlich bezeichnet werden. Eine fast chorische Klangverschmelzung wurde erreicht, ohne daß der Reiz aparter solistischer Gesellschaftskunst beeinträchtigt würde. Auch die Klavierbegleitung und das Accompagnato der Holzbläser bei Mozart fügen sich harmonisch ein. Seltsamerweise erscheint nur der Name des Klavierbegleiters auf Tasche und Etikett, während die Holzbläser anonym bleiben. Wollte man auf diese Weise das Fehlen der Bassetthörner vertuschen?

Sind Klangqualität und Fertigung der Platte anständig, so vermißt man eine Textbeigabe sehr, vor allem im Falle der Haydn-Sätze. Dem englischen Hörer, an den sich der ausführliche, nicht übersetzte Kommentar wendet, müssen sie ohne textliche Orientierung unverständlich bleiben.

(3 b M Heco B 230/8)) A. B.

Recital Leo Slezak

Wagner: Lohengrin, In fernem Land – Meistersinger, Am stillen Herd – Tannhäuser, Romerzählung

Schubert: Der Musensohn – Der Lindenbaum – Du bist die Ruh' – Am Meer – Ständchen – Nacht und Träume – An die Musik

Leo Slezak, Tenor

Heliodor Mono 88 028 10.– DM

Interpretation:	historisch
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	historisch
Oberfläche:	9

Diese Spätaufnahmen Slezaks, zwischen 1926 und 1929 entstanden, sind schwer zu beurteilen, da die Stimme nicht mehr den Intentionen ihres Besitzers folgt. Als exemplarisches Beispiel sei nur der Anfang der Gralserzählung erwähnt, der sich aus einem intonatorischen Nirwana entwickelt. Deutlich blieben aber, besonders in der auch heute noch akzeptablen Romerzählung, die Intentionen. Slezak versucht, ein Höchstmaß an Flexibilität zu erreichen, auf den potenten Gestus des Heldentenors verweist er nur in wenigen Momenten. Aber der musikalische Sinn dieser angestrebten Flexibilität, besonders in den Schubert-Liedern, kommt aus einer vergangenen Zeit zu uns: er dient lediglich dazu, die Fähigkeiten des Sängers aufzuzeigen, nicht aber Komponiertes einzuholen. Slezaks übliche Tendenz zum langsamen Singen ist gerade in den Liedern zu einer Abbremsungs-Dramaturgie gesteigert, die heute lächerlich wirkt. Technisch sind die Überspielungen gut gelungen.

(5 Micro 88 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

Hermann Prey singt die schönsten Melodien des Jacques Offenbach

Eine große Melodienfolge zum 150. Geburtstag des Komponisten (aus „Die Banditen", „Blaubart", „Robinson Crusoe", „Hoffmanns Erzählungen", „Die schöne Helena", „Orpheus in der Unterwelt", „Pariser Leben", „Die Insel Tulipatan")

Willi Brokmeier, Tenor; Ferry Gruber, Tenor; Waldemar Kmentt, Tenor; Hermann Prey, Bariton; Dorothea Chryst, Sopran; Sylvia Geszty, Sopran; Rohangiz Yachmi, Mezzosopran

Günther Arndt-Chor, Berliner Symphoniker, Deutsches Opernorchester Berlin, Dirigenten Werner Schmidt-Boelcke, Hans-Martin Rabenstein

Ariola Stereo 79 589 IE 19.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	9

Ich halte es langsam für sinnlos, sich immer wieder über Sinn und Unsinn solcher Produktionen auszulassen (und über die Vorzüge und Unarten von Preys Gesangskunst, an dessen werbekräftigem Namen die Platte trotz einiger anderer, nicht viel unbedeutenderer Interpreten wieder einmal aufgehängt wurde). Diese Produktion hat mit fadem Fernsehbusineß viel, mit Offenbach nichts zu tun. Die einzelnen Nummern sind durch sogenannte Conferencen (Text Karl Schumann, Musikalische Einrichtung Rudolf Kühn) miteinander verbunden, die an Trivialität nicht zu überbieten sind.

(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a) M. R.

Schnulzen – historisch und perfekt

a) Richard Tauber singt Franz Lehár

b) Beniamino Gigli singt seine Filmerfolge

Top Classic Mono a) H 613, b) H 614 je 5.– DM

	a)	b)
Interpretation:	10	9
Repertoirewert:	5	0
Aufnahme-, Klangqualität:	historisch	
Oberfläche:	7	7

Zwei weitere Platten in der rechtlich durchaus umstrittenen Top-Classic-Reihe. Die

Lehár-Platte beispielsweise entspricht ziemlich genau einer Odeon-Platte der Electrola, die, ebenso wie bei der Gigli-Platte, die Primär-Rechte hat. Nun, solange der Fall rechtlich nicht geklärt ist, besteht kein Grund, an den billigen Platten von Top Classic vorüberzugehen – zumal ihre Preßqualität sich allmählich dem heute üblichen Standard annähert. Über Taubers Kunst ist in diesen Spalten kein Wort mehr nötig – entscheidend nur, daß er Schnulzen mit dem Geschmack vorzutragen weiß, der auch einem Mozart gerecht werden könnte – bei Gigli kann davon keine Rede sein, da er seine herrliche Stimme in die pure Schnulzigkeit überführt. Heintje ist da manchmal weniger unerträglich.
(5 Micro 88 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

Unterhaltung

J. Bayer (1852 bis 1913)

Die Puppenfee, Ballettmusik

Rheinische Philharmonie, Dirigent Peter Falk

Sastruphon Stereo SM 7024 5.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	4
Oberfläche:	9

Daß des seligen Josef Bayer Musik zur „Puppenfee" heute noch im Bewußtsein der musikalischen Welt existiert, hätte ich allenfalls daraus geschlossen, daß Bernd Alois Zimmermann in seiner „Photoptosis" ein paar Takte daraus collagiert hat, oder daß der Walzer in sonntäglichen Wunschkonzerten erklingt. Nun haben wir also eine Gesamtaufnahme, für die mit dem Dirigenten Peter Falk und der Rheinischen Philharmonie Künstler verantwortlich zeichnen, von deren Existenz unter diesen Namen der Rezensent nicht ganz überzeugt ist. Aber wie dem auch sei, die Interpretation bemüht sich um Sorgfalt – und erzielt diese auch streckenweise durch eine lustige Agogik. Die Klangtechnik ist sehr undeutlich, aber eindeutig zweikanalig.
(9 x Saba Studio 8080 Heco B 230/8) U. Sch.

Neujahrskonzerte der Wiener Philharmoniker

J. Strauß Vater (1804 bis 1849)

Radetzky-Marsch

J. Strauß Sohn (1825 bis 1899)

An der schönen blauen Donau · Wiener Blut · Ouvertüre und Einzugsmarsch aus „Der Zigeunerbaron" · Vergnügungszug · Wein, Weib und Gesang · Im Krapfenwaldl · Kaiserwalzer · Tausendundeine Nacht · Tritsch-Tratsch-Polka · Seid umschlungen, Millionen · Frühlingsstimmen-Walzer · G'schichten aus dem Wienerwald · Unter Donner und Blitz · Morgenblätter · Künstlerleben

J. Strauß – Joseph Strauß (1827 bis 1870)

Pizzicato-Polka

Joseph Strauß

Transaktionen · Sphärenklänge · Plappermäulchen · Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust · Aquarellen-Walzer

Wiener Philharmoniker, Dirigent Willi Boskovsky

Decca Stereo SMA 25 037-D/1–3 39.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Ein uneingeschränkt empfehlenswertes Angebot für alle Freunde der Familie Strauß und von Boskovskys Neujahrskonzerten.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a) M. R.

J. Strauß (1825 bis 1899)

Walzer und Polkas

Das Österreichische Symphonie-Orchester, Wien; Dirigent Heinz Wallberg

Concert Hall synchro stereo SMS 2595 16.95 DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	10

Das Österreichische Symphonie-Orchester, Wien spielt dieses Programm schwungvoll und sauber, doch kennt man die Werke in charmanteren, stimmungsvolleren und eleganteren Wiedergaben. Die Aufnahmetechniker haben genau das getan, was hier auf keinen Fall angebracht ist, nämlich die Platte viel zu stark verhallt. Die einzige richtige Vokabel für ihr Klangbild: aufgedonnert. In den dynamischen Spitzen sind die Aufnahmen leicht übersteuert. Die Oberfläche ist geräuschfrei.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a) M. R.

Hilde Güden singt internationale Kinderlieder

(aus Deutschland, England, Frankreich, Italien, Japan, Spanien und Ungarn)

Decca Stereo SAD 22 092 19.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Zugegeben: ein reizvolles Programm in geschmackvoller Wiedergabe. „Hänschen klein" höre ich mir aber trotzdem lieber von meiner zweijährigen Tochter ohne Orchesterbegleitung an. Womit nichts Negatives über Hilde Güden gesagt sein soll.
(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085 a) M. R.

Nicoletta · „Olympia"

Nicoletta (Gesang); Orchesterbegleitung unter Jean Bouchety, Michel Colombier und Michel Magne

Liberté mon amour · il suffit d'un amour · tout ce que l'été nous donne · la nuit m'attire (I'll never leyve you) · ou tu iras, j'irai · le luxembourg (mac arther park) · une enfance · il ne me restera rien (fly me to the moon) · espoir · je ne m'en sors pas · vivre pour l'amour · l'amour me pardonne (Everlasting love)

Riviera/Metronome Stereo 521 099 19.– DM

Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Nicoletta ist eine neue Stimme auf dem Gebiet des Chanson-Schlagers, die etwas zu sagen hat. Die mehr Chanson-orientierten Stücke („liberté mon amour") singt sie mit soviel Hingabe, daß man ihr reelle Chancen für eine Piaf-Nachfolge einräumt, die nur zeitweise von Mireille Mathieu beansprucht wird. Die Titel stammen teilweise aus der neuen Pop-Welle und haben überwiegend soft beat- und slow rock-Charakter; die Instrumentierung ist äußerst geschickt und farbig. Die Stimme wird von Streichern, gelegentlich Blechbläsern, Orgel, Chor und Beatrhythmus eingeräumt. Einige Titel sind wahrscheinlich übersteuert, (ein Zischen der s-Laute war weder mit einem ADC- noch einem Shure-System wegzubringen) weshalb die an sich vorzügliche Klangtechnik von 10 auf 8 Punkte herunterbewertet wurde.
(13 Sony PUA 237 w W Dovedale) Li.

Jazz

Billy Taylor Trio · Sleeping Bee

Billy Taylor (p); Ben Tucker (b); Grady Tate (d); aufgen. April 1969

La Petite Mambo · Theodora · Pharaphrase · Bye Y'all · Don't Go Down South · Brother Where Are You? · There Will Never Be Another You · Sleeping Bee

MPS Stereo 15 234 21.– DM

Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Als Billy Taylor 1955 mit seiner Platte des New Yorker Town Hall Concerts vom 17. Dezember 1954 hervortrat, hinterließ das einen ungewöhnlich tiefen Eindruck. Faszinierend war vor allem sein kontrapunktisches Spiel: die unabhängig denkende linke Hand erfand, der rechten technisch fast ebenbürtig, Gegenstimmen, die zu einem spannungsgeladenen Dialog führten, wie man ihn bis dahin auf dem Jazz-Klavier noch nicht gehört hatte. Das hatte keine Anleihen bei der Barockmusik nötig und die Play-Bach-Welle war ohnehin noch nicht erfunden worden: Taylor schneiderte sich seine Kanons selber. Inzwischen hat er sich auch einen Namen als Radio- und Fernsehkommentar, Kritiker und Autor gemacht. Bedenken, ob über dieser Entwicklung zum Mann des Wortes und der Schrift nicht der Musiker in den Hintergrund treten mußte, kann diese neue Platte zerstreuen. Taylor spielt immer noch ein gutes, ein swingendes, verbindliches Piano, das stilistisch in den 50er Jahren verwurzelt ist und die Nachbarschaft zu Bud Powell, George Shearing und Dave Brubeck nicht verleugnet. Leider kommt seine spezielle Eigenart der zweistimmigen Kontrapunktik nur bei einem Titel („There will never be another you") heraus, auch schleicht sich Klischeehaftes („Pharaphrase") und Banales („Bye Y-all") ein. Aber die mitreißende Erroll-Garner-Widmung „La petite Mambo", die feine Ballade „Theodora", eine gute „schlafende Biene" und das unverwechselbar originelle „There will never be" machen diese Platte für acht Punkte gut. Da der Klang plastisch und die Fertigung sauber ist, kommen die Freunde von gut gelauntem Piano-Jazz auf ihre Kosten.
(13 Sony PUA 237 w W Dovedale) Li.

Friedrich Gulda · The Air From Other Planets

Friedrich Gulda (p); aufgen. Febr. 1969

Theme From „Dropout" · Prelude And Fugue · Meditation I · Meditation II · The Air From Other Planets · Variations

MPS Stereo 15 225 21.– DM

Musikalische Bewertung:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Friedrich Gulda · Vienna Revisited

Friedrich Gulda (p); J. A. Rettenbacher (b); Manfred Josel (d); Albert Golowin (voc); aufgenommen Februar 1969

Sonatine 1., 2. und 3. Satz · Die Reblaus · Wann i geh · Du und i · Wann du mi einmal loswerd'n willst · Auf Visit'

MPS Stereo 15226 21.– DM

Musikalische Bewertung: 9
Repertoirewert: 9
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 10

Immer Wirbel um Friedrich Gulda: nach den sensationell erfolgreichen Beethovenschen Sonaten-Einspielungen auf Philips, der bemerkenswerten Debussy-Kassette auf MPS und dem zahlreiche Denkanstöße vermittelnden Ossiacher Musikforum gab es einige Interviews mit provozierenden Äußerungen: so nennt er sein klassisches Publikum gern „Weihe-Idioten" und wartet auch sonst mit eigenwilligen Theorien in Menge auf. Nun also wieder Musik: die ersten nicht-klassischen MPS-Solo-Platten, zwei sehr individuelle Gulda-Äußerungen auch hier. Die Pianoplatte „The air from other planets" enthält weniger Jazz- als reine Klaviermusik. Ein großer Könner befreit sich von den Fesseln des Konzertbetriebs, den er haßt und doch so sehr braucht, und fantasiert, meditiert, komponiert und improvisiert mit einer Anschlagskultur, die vollgesogen ist mit abendländischem Musikerbe sozusagen privat über das Thema „Gulda und sein Brückenschlag zwischen klassischer und Jazzmusik". Dabei ergeben sich Momente von stupender Virtuosität; die linke Hand in „Meditation II", einer Art konzertanter Boogie-Woogie, hat eine so brillante Eigenständigkeit, daß man an ein Play-Back-Verfahren denkt, natürlich ist es keins. „Luft von einem anderen Planeten" gibt es, darauf sei hingewiesen, nicht im avantgardistischen Sinn zu schnuppern, sondern sowohl harmonisch wie auch melodisch-klanglich beliebt alles im gesicherten Bereich herkömmlicher Musik. Auf der A-Seite der zweiten Platte „Vienna revisited" wird das Thema weitergesponnen: Gulda und die Sonatentradition der Wiener Klassik. Dann, auf der Rückseite, kommt ein Kuriosum besonderer Art. Lieder mit Melodien und Texten von Gulda (von einem sehr beachtlichen Textdichter Guldal), die irgendwo zwischen Johann Strauß, Helmut Qualtinger, dem Blues, H. C. Artmann und dem Jazz angesiedelt sind, etwas völlig Neues, das hier notgedrungen „Neue Wiener Lieder" heißt. „Der merkwürdige Golowin" (Gulda) ist der richtige Mann, um so was zu – bitte nicht singen, Stimme ist hier nicht gefragt, sondern ein „Bluessänger aus dem Geiste Ottakrings", die „Wiener Ausgabe eines Gammlers". Die Lieder haben jene spezifisch österreichische Schwermut, die weiß, daß wir alle hier auf der Erde nur „auf Visit' " sind – die Menschen öden einen an, aber man singt trotzdem das zarte Liebeslied „Du und i". Über die pessimistische Weltanschauung, die aus diesen Liedern spricht, und ihre Darbietung (der komische Übergang zum Scat-Vocal Golowins, das Baßsolo Rettenbachers) wäre viel zu sagen, – hier nur: Freunde des Qualtinger-Wiens sollten sich dieses „revidierte Österreich" auf keinen Fall entgehen lassen. – Die Dynamik auf der Liedseite geht von pp bis ff.

(13 Sony PUA 237 w W Dovedale) Li.

Albert Mangelsdorff and his Friends

Albert Mangelsdorff (tb) in Duos

I Dig It – You Dig It (mit Don Cherry, c) · My Kind Of Time (mit Elvin Jones, d) · Way Beyond Cave (mit Karl Berger, vib) · Outox (mit Attila Zoller, g) · Al-Lee (mit Lee Konitz, as) · My Kind Of Beauty (mit Wolfgang Dauner, teilw. präpariertes p) aufgenommen 1967 bis 1969

MPS Stereo 15210 21.– DM

Musikalische Bewertung: 10
Repertoirewert: 10
Aufnahme-, Klangqualität: 10
Oberfläche: 10

In diesen Duos eines souveränen, reifen Musikers mit Gleichgesinnten zeigt sich Albert Mangelsdorff diesmal nicht in der gewohnten Quintettbesetzung seiner letzten drei Platten, sondern ausschließlich im intimen Kontext unbegleiteter Zwiegespräche. Äußerste Sparsamkeit gebiert pure Musik ohne alle außermusikalischen, literarischen oder bildhaften Bezüge. Avantgardistischer Humor und kühne, aber gekonnte Vokalspielerei (I dig it), lyrische Schönheit (My kind of beauty), fluktuierende Modernität (Way beyond) und versponnen-intime Einsamkeit (Outox und Al-Lee) zeigen: mit wenig Material wird hier „Abstraktion" mit „Natürlichkeit" vereinigt. Die tadellos gefertigte Platte wird künftig in der Mangelsdorff-Diskografie einen unentbehrlichen Platz einnehmen. (Aber mit elektrischen Gitarren ist das so eine Sache: die lauten Akkorde von Attila Zoller sind auch bei einem guten System knapp vor dem Klirren). (13 Sony PUA 237 w W Dovedale) Li.

Die Abspielgeräte unserer Schallplattenrezensenten

Für die Beurteilung der technischen Qualität einer Schallplatte ist es wichtig, die Geräte zu kennen, mit denen sie abgespielt wurde. Wir setzen deshalb hinter jede Plattenbesprechung eine Gruppe von Ziffern und Buchstaben, woraus der Leser erkennen kann, welche Plattenspieler, Tonabnehmersysteme und Verstärker zur Beurteilung der Platten benutzt wurden. Weicht der benutzte Tonarm von der Standardausführung ab, so wird dieser jeweils voll ausgeschrieben. Es bedeuten:

Plattenspieler

1	Braun PS 1000
2	Braun PS 500
3	Philips GA 202
4	Lenco L 70
5	Perpetuum-Ebner 2020
6	Thorens TD 124
7	Braun PC 5
8	Miracord 50 H
9	Dual 1019
10	Thorens TD 150
11	Sony TTS-3000
12	Lenco L 75
13	Acoustical 2800-S
14	Dual 1219

Diese Reihen werden bei Hinzukommen neuer Abspielgeräte erweitert.

Tonabnehmersysteme

a	Goldring 800 Super E
b	Philips GP 412
c	Ortofon SPU-G/T-E
d	Decca ffss Stereo
e	STAX CP 40 E
f	Elac STS 444-E
g	Miniconic U-15-LS
h	Ortofon S 15 TE
i	Pickering XV-15 750 E
k	Pickering XV-15 15 AME 400
l	Pickering XV-15 AM 350
m	Shure M 75 G II
n	Shure M 75 EJ II
o	ADC 10 E
p	Satin M 6-45 E
q	Shure V 15
r	Shure M 55 E
s	Pickering V 15 AME 1
t	Shure M 44-7
u	Stanton 581 EL
v	Shure V 15 II
w	Shure M 75 E
x	Elac STS 444-12

Verstärker

A	The Fisher X-1000
B	The Fisher 800
C	Leak
D	The Fisher 800-C
E	Grundig SV 140
F	Braun CSV 1000
G	Grundig SV 80
H	Braun Audio 2
I	Braun CSV 60
K	Scott 342-13
L	McIntosh C 24/MC 275
M	MEL-PIC 35
N	Sherwood S 7700
O	Telewatt VS 71
P	Quad
Q	Pioneer SM-Q 300
R	Scott 344-C
S	McIntosh MA 5100
T	Lansing SA-600
U	Kirksaeter RTX 400
V	Elowi MX 2000
W	Wega 3110

Kurt Blaukopf

Die Funktion der Leonoren Ouvertüre im Fidelio

Zur Geschichte der Aufführungspraxis

Die Entstehungsgeschichte der Ouvertüren zu „Leonore" bzw. „Fidelio" ist hinlänglich bekannt. Willy Hess[1] hat das Verhältnis der verschiedenen Werkgestalten übersichtlich gezeigt und in diesem Zusammenhang auch die Stellung der drei „Leonoren-Ouvertüren" sowie der „kleinen" E-dur-Ouvertüre beleuchtet. Der Aufführungspraxis und ihren Wandlungen bis in die neuere Zeit ist weniger Beachtung geschenkt worden. Das seit Gustav Mahler eingebürgerte Wiener Verfahren, die E-dur-Ouvertüre zu Beginn zu spielen und Leonore III im zweiten Akt einen Platz zwischen der Kerkerszene und dem Schlußbild einzuräumen, hat weithin Modellcharakter angenommen — so sehr, daß auch Schallplattenaufnahmen diesem Verfahren huldigen[2]. Dazu hat wohl auch Wilhelm Furtwänglers[3] Verdikt beigetragen, die Ouvertüre Leonore III erfülle nach der Kerkerszene eine „dramaturgische Funktion"[4].

Im folgenden soll nicht die Legitimation dieser oder jener aufführungspraktischen Lösung geprüft werden. Es ist hier vielmehr die Absicht, einige Zeugnisse beizubringen, die die Wandlung der Idee von der „richtigen" Darstellung der Oper Beethovens illustrieren. Diese Zeugnisse sind, wie ich glaube, dazu angetan, vorschnelle Urteile hintanzuhalten. Es erweist sich nämlich, daß zeitgebundene Ideologien für die jeweilige aufführungspraktische Lösung eben so entscheidend wurden wie persönlich-subjektive Auffassungen und sogar technische Erwägungen der szenischen Realisation.

Praxis und Kritik im 19. Jahrhundert

In welchem Maße das szenisch-technische Moment für jene Lösung, die Mahler 1904 in Wien zuerst versucht hat, verantwortlich ist, konnte ich in meiner biographischen Studie über Mahler[5] andeuten. Mahlers Methode aber fußt ihrerseits schon auf Erfahrungen, die aus einer älteren Tradition gewonnen waren. Als er 1892 „Fidelio" in London dirigierte, stellte er — offenbar älterem Brauch entsprechend — die E-dur-Ouvertüre an die Spitze, die Ouvertüre Leonore III vor den zweiten Akt[6]. Diese Praxis wird schon 1862 von Berlioz[7] in seiner Schrift „A travers chant" signalisiert. Es heißt dort in der deutschen Übersetzung von Richard Pohl[8]:

„Nachdem die hervorragendsten deutschen und englischen Theater nach etwa 30 oder 40 Jahren entdeckt haben, daß die dritte Leonoren-Ouvertüre ein Prachtwerk sei, führen sie sie jetzt häufig im Zwischenakt, als Einleitung zum zweiten Akte auf, während sie die E-dur-Ouvertüre vor dem ersten Akte beibehalten haben."

Dieser Text geht, wie J.-G. Prod'homme[9] in der von ihm edierten Sammlung der Schriften von Berlioz über Beethoven anmerkt, auf einen Aufsatz zurück, den Berlioz schon im April 1842 im „Journal des Débats" veröffentlicht hatte. Berlioz sprach darin seine Bewunderung für die E-dur-Ouvertüre aus, fügte jedoch hinzu, sie stünde nicht in „engerer Beziehung zu Oper", während die dritte Leonoren-Ouvertüre gleichsam das Bild der Oper „in verkleinertem Maßstabe" böte. Eben darum beklagte Berlioz, daß man in Paris dem Beispiel einiger deutscher und englischen Bühnen nicht gefolgt sei.

Die Debatte über die Einbeziehung einer anderen als der E-dur-Ouvertüre kann im 19. Jahrhundert noch kaum von jenen Erwägungen angespornt gewesen sein, die wir heute als „Bemühung um den Urtext" bezeichnen, denn man war gewohnt, mit dem Werk recht frei umzugehen. Die Textbuchänderungen, die das Pariser Théâtre lyrique praktizierte, bildeten keineswegs den Extremfall. In London konnte man noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts einen italienisch gesun-

100% Musikwiedergabe

mit der XV15/DCF SM-Serie von Pickering



Mit der XV 15/DCF-Serie von **PICKERING** hören Sie jetzt mehr (besonders mehr Höhen- und Mittellagen), da jedes Modell der DCF SM-Serie für einen bestimmten Verwendungszweck „maßgeschneidert" ist; z. B. das Spitzensystem XV 15/750 E für manuelle Laufwerke mit hoher Tonarmqualität. Informieren Sie sich bitte.

BOYD & HAAS, 5 Köln, Beuelsweg 15, Telefon 728973

genen „Fidelio“ hören, dessen Dialog durch auskomponierte Rezitative ersetzt war! [10]

Mahler: Dramaturgie unter technischem Zwang

Mahlers Methode der Einbeziehung von Leonore III war also, wie sich aus den aufführungspraktischen Zeugnissen ergibt, keineswegs neu. Eine Innovation bot bloß der dramaturgische Ort, an den Mahler diese Musik stellte: die Aufführung der Musik vor geschlossenem Vorhang während der Verwandlung zum Schlußbild. Alfred Roller, der die Szenerie für Mahlers Fidelio-Einstudierung im Oktober 1904 schuf, hat auf die Geburt dieser Idee aus einer bühnentechnischen Notwendigkeit hingewiesen. Er zeigte, daß der Übergang von der düsteren Kerkerszene zum hellen Schlußbild einen Umbau notwendig machte, der den Fortgang des Bühnengeschehens unterbrach. „Um nun Zeit für den Umbau zu gewinnen, kam Mahler auf die gloriose Idee, die große Leonoren-Ouvertüre unmittelbar nach der Kerkerszene spielen zu lassen. Da dies irgendwie begründet werden mußte, ließ Mahler verkünden, daß die Ouvertüre an dieser Stelle am besten untergebracht sei, weil sie eine Rekapitulation des ganzen Dramas enthält und mit ihrem jubelnden Ausklang auf das versöhnende und lichtvolle Schlußbild zweckentsprechend vorbereite. Dies war allgemein geglaubt und die Neueinrichtung als eine dramaturgische Großtat gepriesen.“ [11]

Weingartners Opposition

Felix von Weingartner, der nach Mahlers Abgang von Wien die Direktion der Hofoper übernahm, war mit dieser rein bühnentechnischen Wurzel des Mahlerschen Verfahrens vertraut, wie aus seinen „Lebenserinnerungen“ [12] hervorgeht. Weingartner war nicht bereit, der Ausfüllung der Umbaupause durch die dritte Leonoren-Ouvertüre zuzustimmen, obgleich ihm der Ausstattungschef Alfred Roller versicherte, Mahler habe diese Anordnung „aus innerem Drange“ getroffen. Es wäre verfehlt, in Rollers Verteidigung der Mahlerschen Praxis eine bewußte Entstellung zu erblicken. Weit richtiger wäre es, diese Umdeutung als „schöpferische Rationalisierung“ (im Sinne der psychoanalytischen Terminologie) anzusehen. Sowie die bühnentechnische Notwendigkeit einmal feststand, suchte Mahler nach einer musikalisch und dramaturgisch vertretbaren Lösung, für die er sich dann eben mit all seinem „inneren Drang“ einsetzte. Daß dieser Drang nachempfunden und nachvollzogen werden kann, beweist nicht nur die Breitenwirkung der Idee Mahlers sondern auch deren ausdrückliche Billigung durch einen Beethoven-Dirigenten vom Range Wilhelm Furtwänglers, von der noch die Rede sein soll.

Weingartner empfahl eine andere Lösung. Nicht die dritte, sondern die zweite Leonoren-Ouvertüre wollte er für das Theater bewahrt wissen. „Es versteht sich von selbst“, so schrieb er in seinen Memoiren [13], „daß ich nur diese eine Ouvertüre zum Anfang und sonst keine mehr spiele. Da ich eine Pause nach der Kerkerszene absolut nicht zulassen konnte, sondern im Gegenteil die rascheste Verwandlung forderte, blieb mir kein anderes Auskunftsmittel, als auf die Rollersche Schlußdekoration, gegen die ich sonst gar nichts einzuwenden hatte, zu verzichten. Aber Beethoven stand mir höher als eine Dekoration.“

Ouvertüre als Finale?

Weingartner ging bei seiner Überlegung nicht von jenen Ideen szenischer Neugestaltung aus, die Mahler im Zusammenwirken mit Roller verfolgt hatte. Seine Argumentation in bezug auf die Verwandlung zum Schlußbild könnte als Ver-

teidigung Beethovens aufgefaßt werden, stünde dem nicht wiederum die Tatsache entgegen, daß Weingartner es war, der der zweiten Leonoren-Ouvertüre zuliebe die E-dur-Ouvertüre eliminiert hat. Im Ganzen darf wohl jedes Abgehen von der 1814 durch Beethoven selbst approbierten Lösung aus dem Bedürfnis der Musiker erklärt werden, etwas von Beethovens symphonischem Ansatz für das Musiktheater zu retten. Furtwängler[14] erwähnt den in dieser Hinsicht wohl merkwürdigsten Versuch, der in München unternommen wurde und den er Felix Mottl zuschreibt: man spielte die dritte Leonoren-Ouvertüre am Schluß des Abends! Weingartner meint, daß dieses Verfahren schon auf den Münchener Hofkapellmeister Zumpe zurückgeführt werden kann, der 1903 starb. Und er lobt Zumpes Praxis mit den ironischen Worten: „Da konnte man wenigstens das Theater verlassen, ohne Zeuge dieser Geschmacklosigkeit sein zu müssen."[15]

Furtwängler rechtfertigt Mahler

Die von Mahler inaugurierte Aufführungspraxis hat sich bis in unsere Zeit behauptet. Selbst unsere Kenntnis der Tatsache, daß Mahlers Lösung ursprünglich einem bühnentechnischen Zwang ihre Entstehung verdankt, ändert wenig an der ästhetischen Einschätzung dieses Kunstgriffs. Dafür ist Furtwänglers Stellungnahme zu dem hier behandelten Problem ein überzeugendes Beweisstück. In seinem 1942 geschriebenen Aufsatz über „Die Ouvertüren des ‚Fidelio'" resümiert der Dirigent die bis dahin vorgebrachten Argumente und greift dabei auch auf Gedanken zurück, die schon von Berlioz entwickelt wurden. Auch ihm erscheint es angezeigt, Leonore III als „eine Art höchst komprimierter, in der Sprache absoluter Musik vorgetragener Aussage des Sinnes des Gesamtwerkes" in das Werk einzugliedern. Die Frage, an welcher Stelle dieses zu geschehen habe, beantwortet Furtwängler folgendermaßen:[16]

„Einen Platz gibt es nun aber doch innerhalb der Oper, wo die Ouvertüre einen Sinn erhält, wo sie zugleich eine dramaturgische Funktion erfüllt — wenn auch nicht gerade die, die ihr von Beethoven ursprünglich zugedacht war — den Platz nach der Kerkerszene. An dieser Stelle — es entspricht dies zugleich einer durch Gustav Mahler geschaffenen Wiener Tradition — erhält sie eine ähnliche Bedeutung innerhalb des Dramas wie etwa der Trauermarsch nach Siegfrieds Tod in der „Götterdämmerung". Sie wird zum Rückblick über das Vergangene, zur Apotheose. Wie bei Wagner in den Themen und mit den Mitteln der Musik noch einmal das ganze Heldenleben Siegfrieds wie in einem Brennspiegel zusammengefaßt in Erinnerung gerufen wird, so zieht bei Beethoven vor dem inneren Auge des Hörers alles, was in der Oper vorgegangen, noch einmal in größter Verdichtung und Verklärung vorüber. Und wie bei Wagner dem inneren Geschehen dann in der Schlußszene das äußere, so folgt bei Beethoven der Vollendung, der Apotheose im Geiste — wie sie die Ouvertüre in unüberbietbar grandioser Weise darstellt — dann der wirkliche Schluß der Oper auf dem Theater. Es gibt in der Geschichte des Dramas noch manche ähnliche Situationen, ähnliche Lösungsversuche; man könnte hier auch den Chor der antiken Tragödie heranziehen, der ebenfalls für sie die Aufgabe einer retardierenden Selbstbesinnung, eines Rückblickes zu erfüllen hat. Vor allem aber: die „Leonoren"-Ouvertüre setzt an dieser Stelle nur das fort, führt nur das tiefer und breiter aus, was in der Anlage des „Fidelio" schon von selber enthalten ist. Denn auch in der Oper bringt die Kerkerszene zuerst die innere Lösung, das Sichwiederfinden der beiden Liebenden, und dann erst die äußere, die Bestätigung vor dem Minister und dem Volk. Wer jemals die Ouvertüre an dieser Stelle wirklich erlebt hat, weiß, daß

es wenige Momente in der gesamten Weltliteratur gibt, wo die Musik mit so elementarer Gewalt zu uns spricht."

Mit diesen Worten hat Furtwängler die von Mahler inaugurierte Lösung — offenbar in Unkenntnis ihres trivialen Ursprungs — einmal mehr gerechtfertigt. Der Hinweis auf die Parallele mit dem Trauermarsch nach Siegfrieds Tod deutet auf ein Moment hin, das sowohl Mahler wie Furtwängler gemeinsam war: die Auffassung der Musik Beethovens im Sinne Wagners; das Bekenntnis zu einer Szene, die im Sinne Wagners „die Taten der Musik" sichtbar zu machen hat; und schließlich — darin wohl auch von Wagner wieder abgehend — das Eintreten für die Vorherrschaft des Absolut-Musikalischen, das sogar im Theater seine Rechte anmeldet.

1 Willy Hess, Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen, Zürich 1953.

2 Die von Wilhelm Furtwängler (Electrola 90071/73), Hans Knappertsbusch (CBS 72488/90) und Karl Böhm (DGG 643614/16) dirigierten Gesamtaufnahmen der Oper.

3 Wilhelm Furtwängler, Ton und Wort, Aufsätze und Vorträge 1918—1954, Wiesbaden 1954.

4 A. a. O., S. 173.

5 Kurt Blaukopf, Gustav Mahler, Wien 1969, S. 203 f.

6 Vgl. Mosco Carner, Of Men and Music, London 1944, S. 109.

7 Hector Berlioz, A travers chant, Paris 1862.

8 Hector Berlioz, A travers chant, übersetzt und herausgegeben von Richard Pohl, Leipzig 1877, S. 79.

9 Hector Berlioz, Beethoven, eingeleitet und herausgegeben von J.-G. Prod'homme, Paris 1941, S. 130.

10 Mosco Carner, ebenda.

11 Vgl. Liselotte Kitzwegerer, Alfred Roller als Bühnenbildner, Dissertation (ungedruckt), Wien 1959, S. 91.

12 Felix Weingartner, Lebenserinnerungen, Bd. 2, Zürich 1929, S. 157 f.

13 A. a. O.

14 Wilhelm Furtwängler, a. a. O., S. 173

15 Felix Weingartner, a. a. O.

16 Wilhelm Furtwängler, a. a. O., S. 173 f.

Notizen aus London

Thomas Heinitz

Mehr noch als Covent Garden lenkte die Sadler's Wells Oper kürzlich die Aufmerksamkeit der Opernfreunde auf sich. Hier fand die mit allgemeinem Beifall bedachte Aufführung von Wagners „Walküre" in englischer Sprache statt. Als Sadler's Wells vor einem Jahr die Produktion von „The Valkyrie" ankündigte, die als erster Schritt zu einem kompletten „Ring" in englischer Sprache geplant wurde, gab es so manchen Skeptiker, der da meinte, das Projekt überstiege die Potenz des Opernunternehmens. Tatsächlich aber erwies sich die Aufführung mit Kräften, die insgesamt zum ersten Mal mit dieser Aufgabe befaßt waren, nahezu als Offenbarung. Der Gesamteindruck ist dazu angetan, die Ansicht von Bernard Shaw zu unterstützen, der vor langer Zeit schon erklärt hat, daß britische Sänger hier ihre Überlegenheit über deutsche Kollegen erweisen könnten. In der von Richard Goodall — einem Knappertsbusch nicht unähnlichen Dirigenten — geleiteten Aufführung, ragten vor allem die Sänger hervor: Clifford Grant als Hunding, Alberto Remedios als Siegmund und Norman Bailey als wahrhaft bewundernswerter Wotan. Ava June sang eine gewinnend lyrische Sieglinde, Ann Howard war als Fricka zu hören, und Ruta Hunter erntete als Brünnhilde wohlverdiente Ovationen. Man kann insgesamt sagen, daß Charles Mackerras, der vor kurzem musikalischer Direktor von Sadler's Wells geworden ist, mit seinem Ensemble zufrieden sein darf.

Auch die zweite Opernsensation dieses Berichtsabschnitts fand nicht in Covent Garden statt, sondern als konzertante Aufführung in der Festival Hall: nach vier Wochen währenden Schallplattenaufnahmen präsentierte Otto Klemperer einen konzertanten „Figaro". Der Kritiker der „Times" verließ den Saal mitten im vierten Akt, weil er die „lehrhafte, humorlose und schildkrötenartige Manier" nicht länger aushalten konnte, während sein Kollege vom „Observer" meinte, daß Klemperers Darstellung „das Werk in einer zuvor nicht erlebten Weise offenbart hat". Ich selbst muß sagen, daß meine Meinung mit derjenigen des Rezensenten vom „Observer" übereinstimmt. Von einigen Einzelheiten abgesehen — wie etwa das Fehlen von Appoggiaturen und Verzierungen und die phantasielose Begleitung der Seccorezitative — war dies die bedeutendste Figaro-Darstellung, die ich je erlebt habe.

Zwei hervorragende Sänger der Aufführung in der Festival Hall werden nicht in der Schallplattenaufnahme zu hören sein: Margaret Price sang die Partie des Cherubino nur im Konzert, während diese Rolle im Studio von Teresa Berganza gesungen wurde, und Gabriel Bacquier (Graf) mußte im Konzertsaal wegen einer Indisposition durch den kanadischen Bariton Victor Braun vertreten werden, der eine hervorragende Leistung bot. Die anderen Sänger kamen aus der Schallplatten-Studio-Vorbereitung in den Konzertsaal: Sir Geraint Evans sang einen prächtigen Figaro, Reri Grist eine liebenswerte Susanna, Elisabeth Söderström die Gräfin. Klemperers Beitrag erstreckte sich vor allem auf die meisterlich symphonische Darstellung des zweiten und vierten Finale und ihm gelang es auch, neues Licht auf einige der beliebtesten „Nummern" zu werfen.

Ein Boot muß man haben, boote muß man lesen

boote ist keine Zeitschrift, die sich mit der Politik, mit den Kakaomärkten oder den wichtigen Problemen des Arbeitsmarktes beschäftigt.
boote widmet sich gründlich und ausführlich, dabei aber heiter und wohlgelaunt, dem einen faszinierenden Thema: dem schönen Leben auf dem Wasser. Vielleicht entschließen Sie sich schon heute, Ihre Wochenenden, Ihre Freizeit besser zu verbringen als bisher, – morgen tun Sie's ganz bestimmt. Fahren Sie ein Boot und lesen Sie **boote,** – Sie sind gut beraten.
boote, das muntere Magazin für Freizeit-Kapitäne aus dem Delius-Klasing-Verlag Bielefeld-Hamburg-Berlin
Probeheft kostenlos aus 48 Bielefeld (Postfach 4809)

Alle 2 Monate erhältlich

Hersteller und Importeure von HiFi-Geräten!

Das High Fidelity Jahrbuch

befindet sich in Vorbereitung. Es erscheint zur Internationalen Ausstellung mit Festival ‚HiFi 70' Düsseldorf. Sollten Sie den Katalog mit Ihren Erzeugnissen belegen wollen und noch nicht von uns angeschrieben worden sein, fordern Sie bitte Unterlagen und Fragebogen an.

High Fidelity Jahrbuch, Verlag G. Braun,
75 Karlsruhe 1, Postfach 1709, Telefon 2 69 51

Willkommen zur SONEX '70

Kommen und hören Sie HiFi der Siebziger Jahre. Sehen Sie was das neue Jahrzehnt dem HiFi Enthusiasten und Musikliebhaber verspricht

Sonex ist eine wichtige, neue Serie von alljährlichen HiFi Ausstellungen, die in England veranstaltet werden. Das Beste in HiFi, die neuesten Geräte, zukünftige Entwicklungen auf diesem Gebiet, Klangvorführungen, Ideen für den HiFi Enthusiast im eigenen Heim und vieles andere Interessante erwartet Sie.
Räume zum Hören und besonders zu diesem Zweck geplant, die Ihnen bei der richtigen Beurteilung der verschiedenen Geräte halfen werden. Hotelzimmer sind ähnlich wie Ihre Wohnung eingerichtet und beiten daher eine ausgezeichnete Vergleichsmöglichkeit für die Anlagen, die Sie hören wollen. Räumlich und akustisch bietet diese Veranstaltung alles was der Enthusiast und Musikliebhaber wünschen könnte.
Sonex wird der Höhepunkt Ihres HiFi Jahres sein. Der Eintritt ist frei – bitte melden Sie sich beim Auslandsbesucher-Empfang.

SONEX '70

Hören Sie HiFi der Siebziger Jahre

24-26 April 1970



Veranstalter: British Audio Promotions Ltd. fur die Federation of British Audio.

Freitag und Sonnabend, 11-21 Uhr und Sonntag, 11-18 Uhr

Skyway Hotel, Bath Road, Hayes, Middlesex, England. (freier Parkplatz) (sehen Sie Abbildung)
Skyway Hotelbus verkehrt zwischen den Flughafen und Hotel.



Klang und Ausdruck

Zur Instrumentation bei Beethoven

Helmut Rösing

Die Beurteilung der Leistungen Beethovens auf dem Gebiet der Instrumentation ist unterschiedlich. Das hängt im wesentlichen von dem Standpunkt des Beurteilers ab, also davon, ob er Beethovens Instrumentation in ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung zu erfassen sucht, oder ob er auf eine objektivierende Stellungnahme verzichtet. Ferruccio Busoni zum Beispiel unterscheidet zwischen „absoluter Orchestration" und „Instrumentierung" im Sinn eines nachträglichen Arrangements und erklärt: „Zu den ersteren rechne ich vorzugsweise Mozart, Weber, Wagner, und in erster Linie Berlioz. ... Beethoven ‚instrumentiert' fast immer." [1]

Von der musikwissenschaftlich orientierten Forschung werden dagegen die Leistungen Beethovens für die Ausbildung eines Orchesterklanges, der in seinen Grundlagen über die Klassik hinaus verbindlich blieb, allgemein anerkannt. Die Frage allerdings, was Beethoven im einzelnen auf dem Gebiet der Instrumentation geleistet hat, wird abweichend beantwortet. Insgesamt wird zwar auf die „Neuartigkeit" seiner Instrumentation hingewiesen, die Begründungen aber gehen auseinander. Meistens wird ein Teilaspekt zum Hauptmerkmal erhoben, obwohl die Teilaspekte einander ergänzen.

Ein Argument lautet, bei Beethoven beginne gegenüber Mozart und Haydn die „üppigere Ausstattung der Partituren" und der damit verbundene Zug zu „größerer Klangfülle" [2]. Vergleicht man auf diese Äußerung hin die Besetzung von Haydns Londoner und Mozarts drei letzten Sinfonien mit denen von Beethoven, so zeigt sich, daß die besetzungsmäßigen Unterschiede sehr gering sind. Die Stärke des klassischen Normalorchesters (vier- bis fünfstimmiger Streichersatz, doppelte Holzbläserbesetzung, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauke[n]) ist bereits für Haydns und Mozarts letzte Sinfonien allgemein verbindlich. Beethoven weicht nur in wenigen Fällen von der klassischen Besetzungsnorm ab. In der 3. Sinfonie verwendet er drei Hörner. Aber schon Mozart verlangte in seiner Sinfonie (Ouvertüre) KV 318 vier Hörner — ein Beweis dafür, daß auch er die Besetzungsnorm durchbrach, wenn sie seinen Intentionen zuwider war. Im Finale der 5. Sinfonie fordert Beethoven zusätzlich eine kleine Flöte, ein Kontrafagott und zwei Posaunen, in der Gewitterszene der Pastorale eine kleine Flöte und zwei Posaunen, in der 9. Sinfonie ein Kontrafagott, vier Hörner und drei Posaunen, um den immer größer werdenden zeitlichen Proportionen durch ein vergrößertes Klangvolumen gerecht zu werden. Die klassische Besetzungsnorm, die von Haydn und Mozart in ihren späten Sinfonien überhaupt erst endgültig ausgeprägt wurde, übernimmt Beethoven bereits als Selbstverständlichkeit. Ausgenommen die 9. Sinfonie, bewegt er sich innerhalb der von ihr abgesteckten Grenzen, erweitert allerdings den Klangraum durch Hinzuziehung der Piccoloflöte zur Höhe, des Kontrafagotts zur Tiefe hin. Er führt das klassische Orchester zwar an die Leistungsgrenze seiner Kapazität, erzielt aber die Klangwirkungen, die seine Zeitgenossen so häufig schockierten, mit dem Grundstock des klassischen Orchesters.

Ein zweiter Versuch, das Neuartige der Instrumentation Beethovens zu erklären, lautet: Das Neue sei die Technik der durchbrochenen Arbeit, der Beteiligung aller Instrumente am Spinnen eines thematischen Fadens [3]. Die durchbrochene Arbeit, das Gegenüberstellen verschiedener Instrumentengruppen beziehungsweise solistischer Klangfarben ist aber auch in Haydns und Mozarts Sinfonien ein häufig verwendetes Mittel. Man denke ewa an den Adagio-Vorspann zu Mozarts „Eroica", der Es-dur-Sinfonie, KV 543. Aber auch die ganze Sinfonie hindurch kann man verfolgen, wie Mozart bewußt die Klangfarben der Bläser gegenüber denen der Streicher absetzt und alle Möglichkeiten von der klaren Gegenüberstellung bis zur Vermischung beider Gruppen für die Komposition verwertet. Wenn Beethoven also zum Beispiel das zweite Thema des ersten Satzes der Eroica entsprechend dem Sequenzbau der Melodik auf mehrere Instrumente beziehungsweise Instrumentengruppen verteilt, so ist dieses Verfahren nicht vollkommen neu, wohl aber eine Weiterführung und Intensivierung der auch bei Mozart und Haydn gebräuchlichen Praxis der durchbrochenen Arbeit. Beethoven bleibt innerhalb der bestehenden Traditionen, gewinnt ihnen allerdings neue Wirkungen ab.

Ein dritter Punkt sei schließlich erwähnt, der zur Erklärung des Neuartigen bei Beethovens Instrumentation angeführt wird: Beethoven habe den „Individualcharakter" der Instrumente entdeckt. Er „bildet nicht das Orchester als Ganzes weiter — er individualisiert es nur im einzelnen" [4]. Darum würden sich die neun Sinfonien durch eine außerordentliche Verschiedenheit des Klangbildes auszeichnen, obwohl sie mit dem jeweils gleichen Klangapparat ausgeführt werden [5]. — Wenn auch Beethoven tatsächlich vor allem den individuellen Charakter der einzelnen Blasinstrumente immer

mehr ergründet, indem er ihnen solistische Aufgaben zuteilt und sie instrumententypische Melodien spielen läßt, so steht er doch in dieser Hinsicht nicht als Neuerer da, sondern als Fortbilder einer Tradition, die sich von der Mannheimer Schule her kontinuierlich verfolgen läßt.

Hermann Scherchen gibt in seinem Buch „Über das Wesen der Musik“ [6] einen Überblick über die fortschreitende Individualisierung der Blasinstrumente in Beethovens Sinfonien: die stürmischen Triolenfetzen und Triller der Piccoloflöte in der Pastorale. Der Einsatz der großen Flöte als konzertant-virtuoses und singend-ausdrucksvolles Instrument. Die Verwendung der Oboe zur Charakterisierung beseelter Espressivo-Melodien, wie zum Beispiel im Adagio der 5. Sinfonie. Die Klarinette, deren Klangfarbenreichtum dreier unterschiedlicher Register von Beethoven für die Orchestermusik bewußt verwendet wird. Das vorwiegend zum Träger von Witz und Heiterkeit bestimmte Fagott. Die Hörner, die endlich ihre rein pedalisierende Funktion vollends aufgeben, die scharfen Rhythmuseinwürfe der Trompeten, die überirdische Stimme der Posaunen und die Hebung der Bedeutung der Pauke bis zum Melodieinstrument im Molto vivace der 9. Sinfonie.

Diese wenigen Beispiele verdeutlichen auch, daß Beethovens außerordentlich prägnante Klangvorstellungen keineswegs mit zunehmender Taubheit abgenommen haben, wie Louis Spohr in seinem Bericht über den „armen tauben Meister“ äußerte, den er am 8. Dezember 1813 noch in einer Akademie in Wien als Dirigenten erlebt hatte [7]. Zwar konnte Beethoven in seinen späteren Lebensjahren nicht mehr überprüfen, ob die vorgestellten Klänge sich mit den realisierten deckten. Das Kompositionsverfahren aber, die Klänge nach der Vorstellung zu instrumentieren, ist keineswegs befremdlich. Ein guter Komponist instrumentiert nicht, sondern er erfindet den Klang ebenso wie Rhythmus, Melodie, Harmonie — lehrte zum Beispiel Arnold Schönberg.

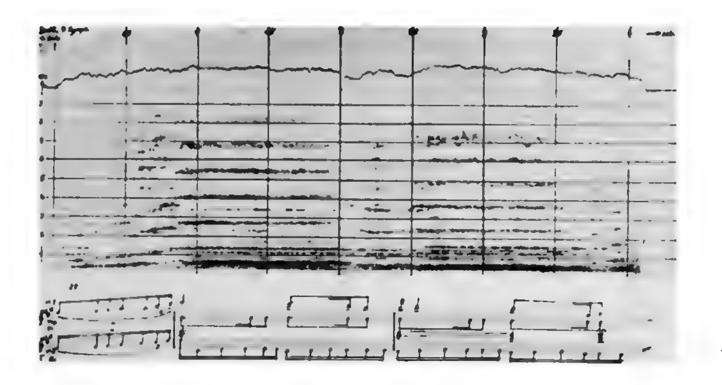
Das Neuartige in Beethovens Instrumentation entzieht sich formalen, instrumentationstechnischen Kategorien. Weder die zunehmende Besetzungsstärke noch die Intensivierung der Technik der durchbrochenen Arbeit und die weitergehende Ausprägung des Individualcharakters der einzelnen Instrumente reichen aus, um die schockierende Wirkung vieler Klangkombinationen auf die Hörer zu erklären. Denn auf dem Gebiet der Instrumentation ist Beethoven weniger Neuerer als Wahrer und Vollender klassischer Traditionen. Erst die Romantiker, vor allem Berlioz und dann Wagner, sprengen die klassischen Normen, wie sich schon rein äußerlich an dem außerordentlichen Größenzuwachs des Orchesterapparates erkennen läßt.

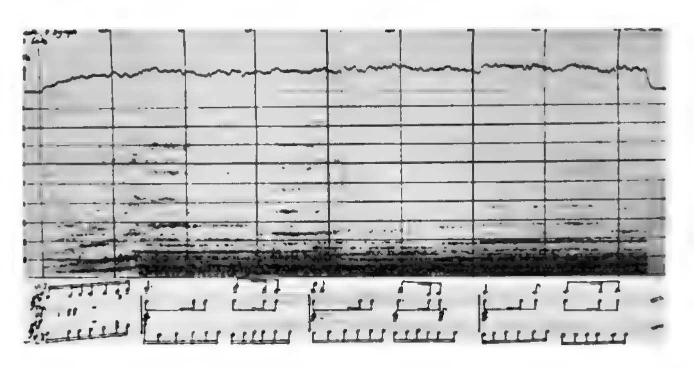
Grundsätzlich neu dagegen ist bei Beethoven das Bestreben, durch bestimmte Klangfarbenanordnungen dem Hörer bestimmte Emotionen zu vermitteln. Bis zum Ende der Barockzeit konnte noch im wesentlichen die Besetzung den jeweiligen Umständen angepaßt werden. Im Vordergrund stand bei der Frage der Besetzung die Verdeutlichung des musikalischen Geschehens, des linearen und harmonischen Gefüges, kaum aber die Forderung nach spezifischen Klangfarben. Bei den Mannheimern beginnt die Klangfarbe als zusätzliche Dimension zu einem prägenden Element der Komposition zu werden, und bei Beethoven schließlich wird sie zu einem konstitutiven Element. Gab es in der Barockzeit noch einen Kanon hochstilisierter Tonsymbole, deren Bedeutung jeder Musik-

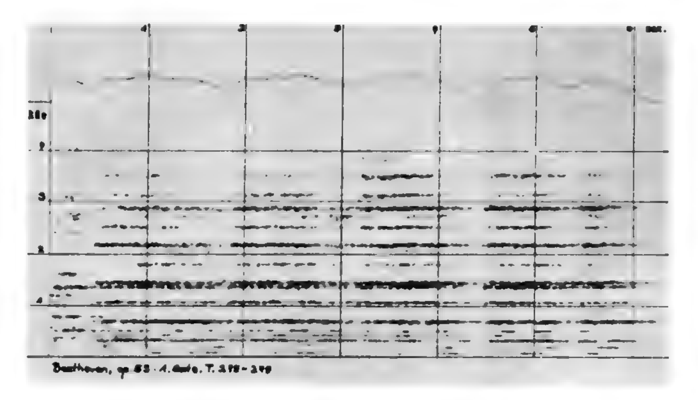
kenner verstand, wie man eine Sprache versteht, so setzt Beethoven an ihre Stelle die allgemeinverständlichere Aussagekraft der Klangfarbe, deren Hauptmerkmal es ist, daß sie spontan anspricht, ohne notwendige verstandesmäßige Reflektion, ohne Vorkenntnis einer Sprache von formelhaften Tonsymbolen. Klangfarbe wird dabei allerdings nicht als abstrakte, vom übrigen musikalischen Geschehen losgelöste Größe betrachtet, sondern als Resultante des gesamten musikalischen Verlaufes. Durch sie werden Melodie, Harmonie und Rhythmus überhaupt erst zum Erklingen gebracht. — Beethoven ist der erste Komponist der klassischen Epoche, der mit aller Konsequenz seine Empfindungen und Emotionen in seine Kompositionen mit einbezieht, sie häufig zu ihrer Grundlage macht. Er sprengt immer dann den Kanon der tradierten Normen, wenn es sein Ausdrucksbedürfnis erfordert, und wird zum „musikalischen Sprachschöpfer". Wie wichtig gerade bei diesem Prozeß die Klangfarbe ist, sollen einige ausgewählte Beispiele verdeutlichen.

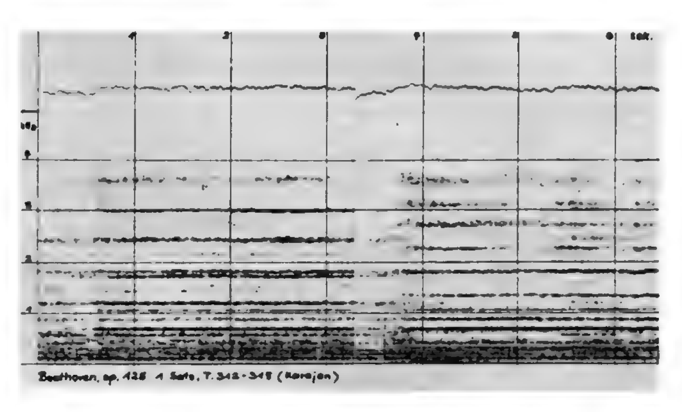
Seit einigen Jahren besteht die Möglichkeit, ein Schallereignis mit allen seinen Klang- und Geräuschkomponenten im zeitlichen Verlauf grafisch sichtbar zu machen mit der Hilfe des Kay-Sonagraphen. Dieses auf elektroakustischer Basis arbeitende Gerät[8] zerlegt in einem Arbeitsgang ein Klangbeispiel bis zu 2,4 Sekunden in sein Spektrum und zeichnet es auf Funkenregistrierpapier auf. Je stärker einzelne Teiltonkomponenten am Gesamtklang beteiligt sind, um so intensiver ist ihre Schwärzung. Auf der Abszisse ist die Zeit in Sekunden, auf der Ordinate die Frequenz in Kilohertz aufgetragen. Über dem Spektrum ist der Verlauf der Gesamtamplitude zu sehen. Sichtbar werden die physikalisch-akustischen Eigenschaften des Klangbeispiels, also die objektiv gegebene Reizstruktur, die auf unser Gehör trifft und dort, nach physiologisch-psychologisch bestimmbaren Gesetzmäßigkeiten, beim Hörenden einen bestimmten Klangeindurck hervorruft.

Mit der Hilfe dieses Gerätes soll jetzt der klangliche Verlauf von drei charakteristischen Stellen aus drei Sinfonien von Ludwig van Beethoven analysiert werden: Takt 88 bis 90 aus dem ersten Satz der 7. Sinfonie A-dur, op. 92 (Abb. 1 und 2), Takt 275 Ende bis Takt 279 aus dem ersten Satz der 3. Sinfonie Es-dur, op. 55 (Abb. 3) und Takt 312 Ende bis Takt 315 aus dem ersten Satz der 9. Sinfonie d-moll, op. 125 (Abb. 4 und 5). Es handelt sich jeweils um Stellen, bei denen „die Klangwirkung wegen der langgezogenen Akkorde offensichtlich ist" [9].


1


2


3


4

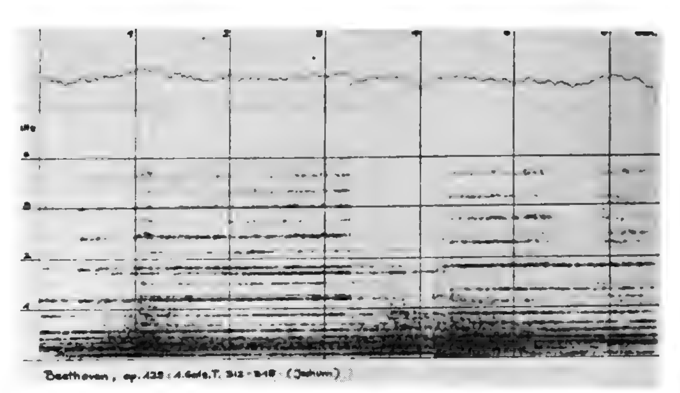

5

Abbildung 1 zeigt Takt 88 bis 90 aus dem ersten Satz der Siebenten. Es spielt das volle Orchester (also Streichquintett, doppelt besetzte Holzbläser, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauke). Die Breite der Frequenzspanne, die innerhalb der Teiltöne erscheinen, wird von den Instrumenten mit der breitesten Frequenzspanne, den Violinen, bestimmt. Sie reicht bis 10 kHz. Die Streicher sind, wie schon Berlioz in seiner Instrumentationslehre betonte, „die Basis, das konstituierende Element des ganzen Orchesters" [10]. Wenn Beethoven in seinen Partituren allerdings doppelte Streicherbesetzung forderte, so kann man daraus auf keinen Fall folgern, daß zu seiner Zeit, zum Beispiel bei der Uraufführung der 7. Sinfonie unter Beethovens Leitung am 8. Dezember 1813 im Universitätssaal zu Wien, den doppelt besetzten Bläsern nur doppelt besetzte Streicher gegenüberstanden. Nachweislich war es schon vor Beethoven üblich, bei großen Akademien den in der Partitur geforderten Streichern Aushilfen als Verstärkung zuzugesellen. Dennoch fiel das Kräfteverhältnis Streicher — Bläser mit Sicherheit mehr zugunsten der Bläser aus als heute. Die Gestik des „Unwirschen", das Dynamisch-Impulsive, das die Hörer von Haydns und Mozarts Sinfonien her nicht gewohnt waren, mußte schon deswegen auf Beethovens Zeitgenossen besonders kraß wirken. Da wir jedoch bei der Rekonstruktion eines originalen Klangbildes auf Spekulationen angewiesen wären, gehen wir nicht von einem mutmaßlich historischen Klangbild aus, sondern von dem Klangbild, wie es sich uns heute darbietet.

Im einzelnen wird Takt 89 (Abb. 1) durch folgende Teiltonverhältnisse gekennzeichnet: Von etwa 200 bis 500 Hz zeigt sich ein mittelstarker Klangblock, gebildet von Teiltönen der tiefen Streicher, der Fagotte, Klarinetten, Trompeten und von Geräuschkomponenten der Pauke. Der Klangblock ist von den sehr starken Grundtönen der Hörner (cis^2 und e^2) nach oben hin begrenzt. Die Einwürfe der Trompeten und der Pauke verursachen jeweils eine kurze Ausbildung der Teiltöne a^1 und a^2. Über 1000 Hz dominieren die Flöten mit ihren mittelstarken Grundtönen cis^3 und e^3. Zwischen 1500 und 2500 Hz sind schwache Teiltöne der Oboen und der 1. Trompete zu sehen. Von den 1. Violinen hebt sich erst der 2. Teilton (e^4) stark und deutlich im Spektrum ab (der 1. Teilton wurde von dem starken Grundton der Flöte verdeckt). Bis 4 kHz sind neben den Teiltönen der 1. Violinen auch noch schwächere Teiltöne der Oboen sichtbar, ab 4 kHz zeigen sich nur noch Teiltöne der 1. Violine.

Insgesamt läßt das Frequenzspektrum ein dreischichtiges Klangbild erkennen. In dem Frequenzgebiet bis 1 kHz sind die Hörner dominant. Sie bilden eine erste „Klangschicht". Das Frequenzgebiet ab 2 kHz bestimmen die 1. Violinen (2. Klangschicht). Die mittelstarken Grundtöne der Flöten und die schwachen Komponenten der Oboen zwischen 1 und 2 kHz verbinden das Frequenzgebiet der Hörner mit dem der Violinen (3. Klangschicht). — Subjektiv erscheint der Klang vierschichtig. Neben den 1. Violinen (1. Klangschicht), deren Klang in Verbindung mit den tiefen Streichern besonders füllig wirkt, sind vor allem als klangliche Basis die Hörner zu hören (2. Klangschicht). Der Klang der Flöten ist mit dem der Violinen auf das engste verbunden. Er hellt den Streicherklang auf. Alle anderen Instrumente verschmelzen subjektiv zu einem nicht näher differenzierbaren Klangblock (3. Klangschicht). Lediglich die rhythmischen Einwürfe der Pauke und der Trompeten sind deutlich herauszuhören (4. Klangschicht) [11].

Der Gesamtklang ist stark verschmolzen. Durch den fülligen Klang der Hörner erhält er sein Fundament, das von dem strahlenden Glanz der 1. Violinen überhöht wird. Ihre melodische Aufwärtsbewegung hat gerade im Gegensatz zu dem klanglichen Fundament in besonderem Maß den Charakter des Freudigen, Jubelnden.

Daß Beethoven derartige Klangwirkungen zu erzielen beabsichtigte, beweist der Vergleich mit einer anderen Interpretation. Auf Abb. 2 sind die gleichen Takte des 1. Satzes von Beethovens 7. Sinfonie zu sehen, gespielt von den Berliner Philharmonikern unter Herbert von Karajan [12]. Das Tempo wird annähernd um ein Drittel schneller genommen, und das Teiltonspektrum unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von dem der vorigen Abbildung. Vor allem fallen die schwächere Ausbildung hoher Teiltöne der 1. Violinen und der sehr viel dichtere Geräuschgrund zwischen 100 und 1000 Hz auf, hervorgerufen von den tiefen Streichern. Im einzelnen weicht das Klangbild in folgendem von dem vorigen ab: Die Grundtöne der Violoncelli und der 2. Violinen sind schwach bis mittelstark sichtbar. Dagegen treten die Grundtöne der beiden Hörner weniger dominant in den Vordergrund. Sehr viel stärker ausgeprägt sind die Teiltöne der Flöten und Oboen in der drei- und viergestrichenen Lage, während die Teiltöne der 1. Violinen weniger stark erscheinen. Von 5,5 bis 8,5 kHz sind sie nur noch schwach ausgebildet. — Das Spektrum von Abb. 2 zeigt also keine so deutliche Schichtung des Klangbildes wie das von Abb. 1. Der starke Klanggrund von 100 bis 1200 Hz (gebildet von tiefen Streichern, Holzbläsern, Trompeten und Pauke) bewirkt für den subjektiven Eindruck eine weitgehende Verschmelzung des Hornklanges mit dem allgemeinen Klanggrund. Auch der Klang der 1. Violine hebt sich wegen der geringeren Ausbildung hoher Teiltöne weniger vom Gesamtklang ab. Der Klanggrund selber wird durch die unruhigen Sechzehntel der 2. Violinen und Bratschen ständig in Bewegung gehalten und durch die rhythmischen Einwürfe von Pauken und Trompeten strukturiert. Wenn auch keine Instrumentengruppe solistisch aus dem komplexen Gesamtklang hervortritt, so sind doch die verschiedenen Klanggruppen eindeutig hörbar, da sie sich im gegenseitigen Gleichgewicht befinden. Dem dynamisch pulsierenden Klanggrund, dem die Hörner das Gepräge geben, steht die mitreißende Aufwärtsbewegung der 1. Violinen gegenüber, unterstützt und klanglich angereichert durch die Helligkeit der Flöten und die Strahlkraft der Oboen. Die Wirkung auf den Hörer ist also ähnlich der des ersten Beispiels. Das dem Klanggeschehen zugrunde liegende Ausdrucksmodell des Freudigen, Jubelnden ist auch hier unüberhörbar.

Während die 7. Sinfonie mit allgemeinem Wohlwollen aufgenommen wurde und schnell zu größter Popularität gelangte, stand man der Eroica anfänglich teilweise Fassungslos gegenüber. in einer zeitgenössischen Kritik wurde sie als „wilde Fantasie" bezeichnet, „die sich ins Regellose verliert". Besonders fiel jene Stelle des ersten Satzes auf, „wo die Sekunde f bis e so gräßlich durch die Harmonien schreit" [13]. Auch widersetzten sich die Dissonanzen im Gegeneinander von synkopierenden Halben teilweise der richtigen Ausführung. Es wird berichtet, daß Beethoven an dieser Stelle das Orchester bei einer Aufführung so völlig aus dem Takt brachte, daß man nochmal von vorne anfangen mußte.

Auf Abb. 3 sind die Takte 275 Ende bis 279 dieser Dissonanzen kurz vor Beginn der „e-moll-Episode" abgebildet, gespielt von den Berliner Philharmonikern unter Herbert von Karajan [14]. Um einen besseren Überblick über den zeitlichen Verlauf zu haben, wurde das Klangbeispiel mit doppelter Geschwindigkeit analysiert. Die Breite der aufgezeichneten Frequenzspanne ist um die Hälfte geringer (sie entspricht etwa dem optimalen Hörbereich bis 4 kHz). Statt maximal 2,4 Sekunden können 4,8 Sekunden in einem Arbeitsvorgang erfaßt werden.

Das Klangspektrum baut sich aus folgenden Komponenten auf (2. Viertel von Takt 276, auf der Abb. nach 1 Sekunde): Die Töne der Kontrabässe, Violoncelli,

Fagotte und das c^1 der Bratschen sind nur mit schwachen Teiltönen vertreten. Stärker zeigt sich bereits das e^1 von Bratschen und Klarinette, sehr stark das f^1 der drei Hörner. Mittelstark sind das c^2 von den 2. Violinen und der 1. Klarinette zu sehen, stark und ineinander verzahnt die Grundtöne e^2 und f^2 der Violinen, Oboe und Trompeten, stehr stark das e^3 und f^3 von Flöten und Violinen. Dei Einsatz der Streicher und des 3. Hornes auf dem 2. Viertel gegenüber dem Einsatz der Bläser auf dem 1. Viertel ist durch einen maximalen Anstieg der Gesamtamplitude gekennzeichnet. Er wirkt aber bei weitem nicht so kraß wie der Einsatz der Blasinstrumente jeweils auf dem 1. Viertel eines Taktes nach einem Viertel Generalpause. Der an sich statische Akkord erhält durch die gegensätzlichen Intensitätsniveaus (vgl. besonders den Übergang von Takt 278 zu 279 nach 4,5 Sekunden) und die belebende Wirkung der Synkopen einen besonders rauhen, herben Charakter. Dazu kommt, daß die Dissonanz f bis e schon durch die Instrumentation besonders hervorgehoben wird. Vergleicht man mit dem Beispiel aus der 7. Sinfonie, so fällt die sehr viel schwächere Ausprägung tiefer Teiltonkomponenten auf. Nicht nur, daß die Pauke schweigt (die bis ca. 600 Hz starke Geräuschkomponenten aufweist), es fehlen auch Geräuschkomponenten der tiefen Streicher, hervorgerufen durch kurzzeitige Bewegungen. Dadurch liegen die dissonierenden Grundtöne der Hörner, Klarinetten und Bratschen in der eingestrichenen, der Oboen, Trompete und Violinen in der zweigestrichenen Lage besonders offen, durch tiefere Komponenten nicht abgedeckt. — Zwischen den Grundtönen von e und f ergeben sich zudem starke Schwebungen, die den Klang weiter aufrauhen und verschärfen. Durch die stimmliche Verzahnung verschiedener Instrumente in der Horizontalen wird zwar der klangliche Individualcharakter einzelner Instrumente weitgehend verdeckt, es bleibt aber subjektiv die außerordentliche Schärfe des Gesamtklanges bestehen, der im 1. Viertel wesentlich von den Trompeten und Hörnern, im 2. Viertel von Violinen, Flöten und Hörnern, im 3. Viertel von Hörnern und Streichern bestimmt wird. Dieser dissonante Forte-Klang mußte auf Hörer schockierend wirken, die von den Sinfonien anderer, früherer Komponisten der klassischen Epoche ein wesentlich dezenteres Klangbild gewohnt waren. Die Verbissenheit, mit der Beethoven auf einer Dissonanz verharrt, die überhaupt erst durch die Instrumentation ihren herben Charakter erhält, und die durch die Zäsuren wie ein wiederholter Aufschrei wirkt, sprengt die Norm des Konventionellen. Die Art, in der hier Affekte zum Ausdruck gebracht werden, ist vollkommen neu: nicht gezügelt, in den Formen der hochstilisierten traditionellen Tonsprache, sondern in einer Direktheit, deren zwingender Wirkung sich auch heute noch kaum ein Hörer entziehen kann. Außerdem ist zu berücksichtigen, daß das Klangbild, wie es sich Beethovens Zeitgenossen darbot, noch greller gewesen sein muß als heute, weil die Streicher auf alle Fälle geringer besetzt waren und die Schärfe des Gesamtklanges vor allem von den Bläsern hervorgerufen wird.

Ein Beispiel aus der 9. Sinfonie sei schließlich noch herangezogen, um zu zeigen, wie gut es Beethoven verstand, die Klangfarbe zum Träger von Emotionen werden zu lassen, durch die Instrumentation emotionelle Inhalte zu vermitteln. Der Anfang der Reprise des 1. Satzes ist als eine der „mächtigsten Stellen aller Musik" bekannt, „an welcher die Mittel der musikalischen Kunst den dämonischen Intentionen Beethovens kaum zu entsprechen scheinen"[15]. Auf den Abb. 4 und 5 sind jeweils die Takte 312 bis 315 zu sehen, einmal gespielt von Herbert von Karajan und den Berliner Philharmonikern (Abb. 4)[16], dann von Eugen Jochum und dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Abb. 5)[17]. Während Karajan vor allem die klangliche Seite des von den Bläsern

gehaltenen und von Streichern und Pauke durch Tremoli beziehungsweise Sechzehntel-Figuren belebten Akkordes hervorhebt, betont Jochum mehr das rhythmische Geschehen.
Karajans Interpretation zeigt ein ausgewogenes Klangspektrum. Die Grundtöne der tiefen Bläser erscheinen in annähernd gleicher Stärke, und die durch die Pauke und die Streicher hervorgerufenen Geräuschkomponenten verteilen sich gleichmäßig bis etwa 600 Hz über das Spektrum. Takt 313 und 314 (von 0,6 bis 3,6 Sekunden) zeigen folgende distinkte Teiltöne: mittelstark d^2 von Trompete, Violine und Klarinette, sehr stark as^2 von der 2. Oboe, d^3 von der 1. Oboe (mit starkem 2. Teilton) und as^3 von den beiden Flöten. Darüber sind der 2. bis 6. Teilton der Trompete (d^3 — a^3 — d^4 — f^4 — a^4) deutlich zu erkennen. Ab Takt 315 (nach 3,6 Sekunden) ist das Spektrum noch ausgeglichener. Die Komponenten der Bläser erscheinen mit annähernd gleichstarker Schwärzung. — Subjektiv werden das Paukentremolo und die Bewegung der Streicher ebenso wahrgenommen wie die gehaltenen Töne von Flöten, Oboen und Trompeten. Klangdominant sind in Takt 313 und 314 die Trompeten, in Takt 315 die Hörner.
Die Teiltonstruktur auf Abb. 5 gleicht der auf Abb. 4 hinsichtlich der Ausbildung distinkter Teiltöne der Blasinstrumente weitgehend. Im subjektiven Höreindruck werden jedoch diese Komponenten größtenteils verdeckt durch das sehr stark betonte Tremolo der Pauke, der Violoncelli und Kontrabässe, das objektiv zu einer fast kontinuierlichen Schwärzung des Frequenzraumes von 80 bis 500 Hz führt. Neben diesem belebten, aufgeregt pulsierenden Geräuschgrund sind vor allem die Hörner und Trompeten zu hören. Die helleren Farben der Holzbläser fehlen fast ganz. Jeder Akkordwechsel wird besonders betont. Langanhaltende Zonen mit verstärkten Geräuschkomponenten markieren die Übergänge (um 1 Sekunde zu Takt 313 und um 4 Sekunden zu Takt 315), die als äußerst rauh und wuchtig empfunden werden.
Doch so unterschiedlich sich das Klangbild der beiden Interpretationen im einzelnen gibt, der Eindruck der emotionellen Qualität ist annähernd der gleiche. Die langausgehaltenen Akkorde des Blechs und der Holzbläser gegenüber dem dynamisch-untergründigen Brodeln der Pauke und Streicher wirken unheimlich und bedrohend. In den analysierten Takten aus der 3. Sinfonie kam es Beethoven darauf an, die Dissonanz f bis e besonders scharf und eindringlich erklingen zu lassen. Er stützte beziehungsweise deckte darum den Klang der Dissonanzen möglichst wenig durch tiefe Instrumente. Was in der Eroica schneidende Schärfe war, wird in der 9. Sinfonie zur typischen „Unmutsgebärde". Gerade die Tiefe des Tonraumes wird ausgefüllt und zum bestimmenden Element des Gesamtklanges. Die ausgehaltenen Bläserakkorde setzen dagegen einen Kontrast, der den Eindruck des Untergründigen, Drängenden in der Tiefe intensiviert.
Dreimal ein volles Beethovensches Tutti, und dreimal vollkommen verschiedene Wirkungen, aber jedesmal in ihrem Ausdruck von einer zwingenden Direktheit, wie man sie von Mozart und Haydn her noch nicht kannte. Hier liegt das Neue, das sich in Beethovens Instrumentation zeigt: die Klangfarbe wird zum Träger von Emotionen, von Empfindungen, Gestimmtheiten und Ausdrucksgesten[18]. Nicht die Verdeutlichung der Satzstruktur durch verschiedene Instrumentenklänge ist das Primäre, nicht der Klang als abstraktes Mittel zur Differenzierung von musikalischen Inhalten, sondern der durch einen bestimmten Gesamtklang hervorgerufene Erlebniseindruck, also der Klang in seiner urspünglichen, sinnlich-gegenständlichen Funktion, als Übermittler von spontan ansprechenden und auffaßbaren Gegebenheiten.

1 Wesen und Einheit der Musik, Berlin 1956,
2 Th. Frimmel, Beethoven Handbuch Bd. 1, Leipzig 1926, S. 473.

3 A. W. Thayer, Ludwig van Beethovens Leben, Bd. 2, Leipzig 4/1923, S. 425.

4 P. Bekker, Beethoven, Leipzig 1911, S. 168.

5 L. Misch, Die Faktoren der Einheit in der Mehrsätzigkeit der Werke Beethovens, Bonn 1958, S. 34.

6 Regensburg o. J., S. 122 u. f.

7 Abgedruckt bei S. Morgenstern, Komponisten über Musik, München 2/1959, S. 104.

8 Detaillierte Erklärung des Arbeitsvorganges W. Graf, Die musikalische Klangforschung, Karlsruhe 1969, S. 23 ff.

9 N. Rimsky-Korssakow, Grundlagen der Orchestration, Berlin 1922, S. 106.

10 Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von R. Strauss, Neuaufl. Leipzig 1955, S. 62.

11 Zur näheren Charakteristik der Instrumentengruppen vgl. H. Rösing, Probleme und neue Wege der Analyse von Instrumenten- und Orchesterklängen, Phil. Diss. Wien 1967 (im Druck). Das Musikbeispiel wurde der Schallplatte DG 19310 (Musikkunde in Beispielen, Instrumentenkunde) der Deutschen Grammophon Gesellschaft entnommen. Die Ausführenden sind nicht angegeben.

12 Aufnahme der Deutschen Grammophon Gesellschaft KL 6/SKL 106.

13 H. Kretschmar, Führer durch den Konzertsaal I, 1, Leipzig 3/1898, S. 142.

14 Aufnahme der Deutschen Grammophon Gesellschaft KL 2/SKL 102 A.

15 H. Kretschmar, a. a. O. S. 181.

16 Aufnahme der Deutschen Grammophon Gesellschaft KL 7/SKL 107 A.

17 Aufnahme der Deutschen Grammophon Gesellschaft LP 16070.

18 Nach A. Schering (Das Entstehen der instrumentalen Symbolwelt, Jahrbuch Peters 1936, S. 22) also: instrumentale Äußerung „im Dienste vorgestellter Sinngehalte".

Jean Komaromi

Auf der Umschlagseite dieses Heftes erscheint zum erstenmal in Europa die Farbreproduktion eines bisher verschollen geglaubten Beethoven-Portraits von Isidor Neugass (1806). Das Bild ist dem Dokumentationsband entnommen, den der amerikanische Musikforscher H. C. Robbins Landon als Beitrag zum Beethoven-Jahr in Kürze im Verlag der Universal Edition Wien publizieren wird. Jean Komaromi hat dies zum Anlaß genommen, um H. C. Robbins Landon für unsere Zeitung zu interviewen. (Red.)

Beethovens Spuren im Telefonbuch

Interview mit H. C. Robbins Landon über seine neue Beethoven-Dokumentation

J. K. Herr Landon, Sie sind vor allem als Haydn-Forscher international bekannt, u. a. als Entdecker bisher unbekannter Werke Haydns und als Mitherausgeber der Haydn-Jahrbücher. Was hat Sie bewogen, eine Beethoven-Dokumentation herauszugeben?

H. C. R. L. Diese ist wohl im Beethoven-Jahr besonders aktuell, doch faszinierte mich die Gestalt Beethovens, des großen Neuerers und Revolutionärs auf dem Gebiete der Musik seit jeher. Fast alle große Musik nach Beethoven steht in seinem Schatten. Sagte nicht Brahms, daß er die großen Schritte Beethovens hinter sich höre, und wären Bruckners Symphonien ohne jene Beethovens denkbar?

J. K. Kann man nach weit über einem Jahrhundert Beethoven-Forschung noch neue Aspekte des Lebens und Werkes des Meisters entdecken?

H. C. R. L. Es ist mir mit Hilfe einer kleinen Gruppe treuer und ausdauernder Mitarbeiter — Else Radant, Fritz Schmidt und Christine Swenoha — gelungen, doch noch einiges bisher Unbekannte ans Tageslicht zu fördern. Wir stellten uns vor allem drei Aufgaben: Nachforschungen in den ehemaligen Palais des österreichischen Adels in der Tschechoslowakei; die Verfolgung von Spuren im Westen — teils unter Zuhilfenahme von Telefonbüchern, woran meines Wissens bisher niemand gedacht hat — und das Stöbern in Bibliotheken und Archiven. Ich ließ mich dabei von dem Gedanken leiten: wie kommt man näher an die Wahrheit über Beethoven heran. Sicher ist die letzte Wahrheit nur aus der Musik herauszulesen, doch auch Einzelheiten seines Lebens helfen, Beethovens Persönlichkeit verständlich zu machen.

J. K. Können Sie auf einige der neuen Aspekte eingehen, die sich aus Ihren Nachforschungen ergaben?

H. C. R. L. Gern. Da ist zunächst, was die Beethoven-Ikonographie betrifft, das sogenannte Brunsvik-Portrait. Dieses Portrait wurde von Isidor Neugass um 1806 gemalt. Es gibt hiervon zwei Versionen: das von Fürst Carl Lichnowsky bestellte Portrait, das wahrscheinlich als Original anzusehen ist und sich heute in Südamerika befindet, und das Portrait, das früher in einem der Brunsvik-Schlösser — entweder Korompa oder Márton Vasár — hing. Mit Hilfe des Marchese Camponi und des Herrn Antonio de Almeida gelang uns nach langem Suchen, dieses Portrait in Paris bei Mme. Françoise de Cossette, einer entfernten Verwandten der Grafen Brunsvik, aufzuspüren. Dieses so gut wie unbekannte Bild wurde in Europa noch nie in Farbe reproduziert*. Darüber hinaus hatten wir das Glück, Miniaturen und Ölbilder von Beethoven nahestehenden Personen zu finden, wie z. B. die seit Kriegsende verschollene Miniatur der Baronin Ertmann, wunderschöne Miniaturen der Gräfin Clary sowie der Gräfin Deym und ihres Mannes. Diese befinden sich noch im Besitz der Nachkommen, die ich an Hand des Wiener Telefonbuches „entdeckte". Es steht jetzt fest, daß Beethoven die Gräfin Deym liebte und sich mit Heiratsgedanken trug. Sie zögerte jedoch, ihr Schicksal an jenes eines finanziell so wenig gesicherten Mannes zu binden.

In jungen Jahren war Beethoven eine elegante Erscheinung; nur so konnte er in den Salons des Wiener Hochadels aufgenommen werden. Der Beethovenkult schätzt mehr Darstellungen des älteren Meisters, mit genialischem Blick und wilder Haarmähne, wie z. B. die Gemälde von Ferdinand Schimon und Joseph Carl Stieler, doch glaube ich, daß die Bilder des jungen Beethoven zum Verständnis seiner Erscheinung und Persönlichkeit ebenso viel, wenn nicht mehr, beitragen.

* Siehe Umschlagbild des vorliegenden Heftes.

J. K. Dies sind sicher willkommene Ergänzungen zur Beethoven-Ikonographie und zur Darstellung seiner Welt, doch wie steht es mit der Musik; konnten Sie da etwas Neues entdecken?

H. C. R. L. Ja, ich glaube schon. Die von mir herausgegebene Dokumentation verweist auf neuentdeckte Autographe und authentische Stimmen von Uraufführungen. Die zweifellos interessanteste Entdeckung machte ich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wo ich die Violoncello- und Basso-Stimmen des Uraufführungsmaterials der 5. Symphonie fand. Einige Seiten waren zusammengenäht. Nachdem diese aufgetrennt worden waren zeigte es sich, daß das Trio ursprünglich die ungewöhnliche Länge von 611 Takten hatte. Die zusammengenähten Seiten enthielten die heute fehlenden Takte, die durchgestrichen sind. Diese Blätter sind in meiner Beethoven-Dokumentation zum erstenmal abgebildet. Die „Fünfte" wurde bekanntlich am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien uraufgeführt. Viele Rezensenten fanden die Symphonie zu lang, was vielleicht den Strich erklärt.

Ganz allgemein möchte ich betonen, daß ich mich bemüht habe, wesentliches zeitgenössisches Bild- und Textmaterial in einem auch dem breiten Publikum zugänglichen und verständlichen Band zusammenzufassen, woraus sich — statt einer subjektiven Interpretation — ein zeitnahes, unverfälschtes Bild Beethovens und seiner Welt ergibt.

Musikleben

Cavalieri's „Rappresentazione"

„Das Spiel von Seele und Körper" (Rappresentazione di anima e di corpo) von Emilio de' Cavalieri, durch von Bernhard Paumgartner initiierte Aufführungen in der Salzburger Felsenreitschule und in der Salzburger Kollegienkirche für unsere Zeit wiedergewonnen, wurde in Wien von der Deutschen Grammophon für die Schallplatte aufgezeichnet. 370 Jahre nach der „Uraufführung" — die im Februar 1600 im Oratorio della Vallicella zu Rom stattgefunden hat — versammelten sich die von Charles Mackerras gelenkten Interpreten im kleinen Redoutensaal zu Wien, um die erste Studioaufzeichnung des Werkes zu bewältigen, das als bahnbrechend für jenen neuen musikdramatischen Stil gilt, der zur Gattung der Oper hinführen sollte.

Ein Teil der von DGG-Aufnahmeleiter Dr. Gerd Ploebsch gelenkten Aufzeichnung wurde vom Fernsehen auch zur Erstellung eines Dokuments der Probenarbeit benützt. Kein Wunder, daß die Kameras dabei gerne auf die alten Instrumente der von Eduard Melkus geleiteten Capella Academica und auf das Continuo-Ensemble Wolfgang von Karajan (das auch an den Salzburger Darbietungen mitgewirkt hatte) gelenkt wurden. Entscheidenden Anteil an der Realisierung der mit reichen Chorabschnitten ausgestatteten Musik hatte der von Hans Gillesberger einstudierte Wiener Kammerchor. Dem Dirigenten Charles Mackerras — er wirkt zur Zeit als Musikchef der Londoner Sadler's Wells Oper und hat sich auch als Kenner der Aufführungspraxis älterer Musik seine Reputation geschaffen — standen namhafte Solisten zur Verfügung. Die „Seele" dieses „Spiels von Seele und Körper" war Tatiana Troyanos, den „Körper" präsentierte Hermann Prey. Für die Solopartie der „Zeit" (Tempo) hatte man eine Wotan-Stimme herangezogen: Theo Adam. Die Gesamtbesetzung (Teresa Zylis-Gara, Edda Moser, Sylvia Geszty, Paul Esswood, Ernst Gutstein u. a.) läßt eine künstlerische Leistung erwarten, der Publikum und Kritik mit Interesse entgegensehen. Die Archiv-Produktion unter der Leitung von Hans Rutz liefert mit dieser Repertoire-Bereicherung einen Beitrag zur bevorstehenden 50-Jahr-Feier der Salzburger Festspiele, in deren Programm Cavalieris „Rappresentazione" wiedererweckt worden ist. K. Bl.

Haydns Oper „L'infedeltà delusa" wurde unter der Leitung von Antonio de Almeida in Rom aufgenommen und erschien kürzlich auf drei Langspielplatten der Pariser Firma „Chant du Monde". Das 1773 entstandene Werk wurde in der von Haydn selbst gekürzten Fassung aufgezeichnet, die fünf Plattenseiten einnimmt. Auf der sechsten Plattenseite wurden zwei Arien überdies in ungekürzter Originalform festgehalten. Die Aufnahme mit italienischen Sängern und dem RAI-Orchester wurde wissenschaftlich von dem bekannten Haydn-Forscher H. C. Robbins Landon betreut, der auch die Aufnahmeleitung innehatte.

Die Aufzeichnung dieser Oper bildet einen Teil eines umfassenden und zum Teil schon realisierten Schallplattenprojektes, das von der Haydn Foundation (Vaduz) in Angriff genommen wurde. In Rom entstanden bisher Aufnahmen der ersten sechs Londoner Symphonien, in Paris wurden die Symphonien Nr. 62, 63, 66 bis 71 und 73—81 aufgezeichnet. Damit soll ein Plan verwirklicht werden, dem sich seinerzeit der amerikanische Dirigent Max Gobermann gewidmet hat und dessen Erfüllung durch Gobermanns frühen Tod unterbrochen wurde.

Zukerman und Barenboim als Duo

Barenboims expansives Musiziertalent hat jetzt auch die Enge von Exklusivverträgen überwunden. Mit dem bei CBS verpflichteten jungen Star-Steiger Pinchas Zukerman wird er bei EMI Mozarts Werke für Violine und Klavier aufnehmen. Bei CBS dagegen wird er Zukerman mit dem English Chamber Orchestra in Mozarts Violinkonzerten begleiten.

Wenzel Müllers Singspiel „Kaspar, der Fagottist", im Zauberflöten-Jahr 1791 in Wien uraufgeführt, wird von der Wiener Kammeroper während der Festwochen 1970 gezeigt werden. Das berühmte Alt-Wiener-Singspiel, das nicht nur durch den Wettbewerb, sondern auch durch Librettoähnlichkeit mit Schikaneders und Mozarts „Zauberflöte" verbunden ist, wurde auf Grund der handschriftlichen Partitur der Österreichischen Nationalbibliothek für die Aufführung eingerichtet. Die Premiere findet am 25. Mai unter der Leitung von Hans Gabor statt.

Die **Wiener Philharmoniker** haben mit der Teldec einen langfristigen Exklusiv-Vertrag abgeschlossen. Aufgrund eines freundschaftlichen Übereinkommens mit der DGG stellt die Teldec die Wiener Philharmoniker der DGG in jedem Jahr für eine größere Anzahl von Aufnahmen zur Verfügung. Als erstes plant die DGG mit den Wiener Philharmonikern die Neuaufnahme sämtlicher Beethoven-Symphonien unter Karl Böhm.

Grand Prix du Disque für Wergo. Die Akademie Charles Cros verlieh am 5. März der Wergo-Schallplatte 60 045 „Ligeti, Requiem, Lontano, Continuum" den Preis.

17. Internationaler Vokalistenwettbewerb 's-Hertogenbosch, Holland. Vom 29. August bis 5. September 1970 findet in 's-Hertogenbosch im Casino-Theater der 17. Internationale Vokalistenwettbewerb statt. Anmeldungen sind vor dem 1. August 1970 einzusenden an: 's-Hertogenbosch Muziekstad, Rathaus, 's-Hertogenbosch, Holland.

An dem „Internationalen Königin Elisabeth Musikwettbewerb" für Violine, der im Mai 1971 in Brüssel stattfinden wird und an dem Geiger aller Nationen teilnehmen können, sind Preise zwischen bfrs 20 000,— und bfrs 200 000,— ausgeschrieben. An den Wettbewerb schließen sich Gala- und Präsentationskonzerte in Brüssel und anderen Städten Belgiens an. Inskriptionsansuchen sind bis zum 15. Januar 1971 an das Generalsekretariat, Rue Baron Horta 11, 1000-Brüssel, zu richten.

György Ligeti und Henryk Szeryng leiten Sommerseminare. In Ossiach (Kärnten) werden zwei internationale Seminare veranstaltet. György Ligeti behandelt Probleme der Kompositionstechnik an Hand eigener Werke (28. Juli bis 1. August) und Henryk Szeryng behandelt Werke für Solovioline von Johann Sebastian Bach (3. bis 8. August). Anmeldungen sind an das Sekretariat des Carinthischen Sommers, A - 9570 Ossiach 1, zu richten.

Leopold Ludwig hat seine Stellung als GMD der Hamburgischen Staatsoper zurückgelegt und wird in Hamburg lediglich als Gastdirigent ans Pult treten. In der kommenden Saison wird Ludwig mehrere Monate an der New Yorker Metropolitan Opera tätig sein und voraussichtlich den „Parsifal" dirigieren.

Graziella Sciutti wird bei den diesjährigen Festspielen in Glyndebourne in Rossinis Oper „Der Türke in Italien" singen.

Horst Stein, der neue Chefdirigent der Wiener Staatsoper, verabschiedet sich mit Webers „Freischütz" von Mannheim, seiner bisherigen Wirkungsstätte. Die „Freischütz"-Premiere soll am 7. Juni stattfinden. Regie: Paul Hager.

Auszeichnungen für Erik Werba. In Würdigung seiner künstlerischen und pädagogischen Verdienste um das schwedische Musikleben erhielt Professor Dr. Erik Werba im Rahmen eines Empfanges, den der königliche Botschafter Schwedens in Wien in seiner Residenz gab, das vom schwedischen König verliehene Ritterkreuz I. Klasse des Wasa-Ordens.

Industrie

Bildaufzeichnung auf Tonband

Eine interessante Neuheit stellte vor kurzem die japanische Firma Akai vor. Es handelt sich dabei um das Gerät Akai X-500 VT, eine Kombination von Tonbandgerät und Videorecorder. Die Besonderheit liegt in der Verwendung von „normalen" Tonband für die Bildaufzeichnung (wobei allerdings laut Hersteller Scotch-Band aufgrund seiner Beschaffenheit besonders gut geeignet sein soll). Das Gerät besteht aus einem völlig getrennten Tonband- und Video-Teil. Der Fernsehton wird dabei synchron mit dem Bild auf gleichem Band aufgezeichnet. Hier einige technische Daten des Herstellers: **Audio-Teil:** 2 Geschwindigkeiten, 9,5 und 19 cm/s; Frequenzgang: 9,5 cm/s 30—17 000 Hz, 19 cm/s 30 bis 19 000 Hz, jeweils ± 3 dB; 4-Spur-Gerät, 3 Köpfe, automatischer Laufrichtungswechsel.

Video-Teil: Bandgeschwindigkeit 8,6 cm/s, Aufzeichnung und Wiedergabe von Bild und Ton. Tonfrequenzgang: 100—10 000 Hz. Als Bildquelle dient eine Fernsehkamera (Fernauge) oder ein normales Fernsehgerät über Adapter. Es ist nur schwarzweiß-Aufzeichnung möglich. VK

Seit August 1969 liefert Firma **Willi Studer GmbH, Löffingen,** das Low-Noise-Band Revox PE 36 RX, auf das seit diesem Zeitpunkt alle Revox-Tonbandgeräte eingemessen sind. Der Vormagnetisierungsstrom für die Aufzeichnung wird so eingestellt, daß Frequenzgang, Klirrfaktor und Dynamik bei Verwendung dieses Bandes bestmögliche Werte ergeben.

Bei Verwendung mit anderen Bandsorten muß mit Veränderung derjenigen Daten gerechnet werden, die von der Vormagnetisierung abhängig sind:

1. Bei Low-Noise-Bändern anderer Fabrikate liegen die Abweichungen innerhalb der Toleranzgrenzen und fallen somit nicht ins Gewicht. Lediglich muß bei diesen Bändern auf die Aussteuerungsfähigkeit, die bei den einzelnen Fabrikaten unterschiedlich sein kann, geachtet werden.

2. Werden Bandsorten zur Aufnahme verwendet, die nicht zum Low-Noise-Typ gehören, tritt bei 19 cm/s ein Höhenabfall ein, der bei ca. 6 kHz beginnt und bei ca. 15 kHz —6 dB betragen kann. Bei 9,5 cm/s werden —6 dB bereits bei ca. 12 kHz erreicht.

3. Ältere Revox-Geräte, die noch nicht auf PE 36 RX eingemessen sind, können mit diesem Low-Noise-Band betrieben werden, wenn ein geringfügiger Höhen-

Zur Person . . .

Luigi Alva wird bei den diesjährigen Salzburger Festspielen die Partie des Ferrando in „Così fan tutte" übernehmen.

Carlo Franci, in Buenos Aires geborener Dirigent italienischer Abstammung, wird an der New Yorker „Met" Donizettis „Lucia di Lammermoor" und „Don Pasquale" herausbringen.

Gundula Janowitz singt bei den Salzburger Festspielen 1970 die Gräfin im „Figaro", die bisher von Claire Watson gesungen wurde. Außerdem wird die Künstlerin als Donna Anna im „Don Giovanni" zu hören sein. Den Grafen im „Figaro" singt Robert Kerns.



Akai
X-5000 VT

anstieg in Kauf genommen wird. Dieser beträgt für beide Geschwindigkeiten maximal + 4 dB bei ca. 15 kHz.

4. Die Wiedergabe beliebiger, bereits bespielter Bänder hingegen ist unabhängig vom Vormagnetisierungsstrom und deshalb auch unabhängig von der Bandsorte. Jedes bereits aufgenommene Band kann deshalb auf der Revox A 77 wiedergegeben werden.

Nach dem Gesagten empfiehlt sich, bei Neukauf von Bändern zur Revox A 77 die Bandsorte PE 36 RX zu wählen. Das Band von 1280 m Länge wird in Novodur-Kassette mit Klappverschluß auf Spulen von 26,5 cm Durchmesser geliefert. Die Oberflächen-Eigenschaften sind erprobt und ergeben am großflächigen Spiegel der Revox-Tonköpfe geringsten Abrieb und geringste Kopfverschmutzung. Oberflächenbeschaffenheit und Gleichmäßigkeit der Beschichtung werden fortlaufend kontrolliert.

Isophon auf der Hannover Messe im neuen Gewand. Der Bau neuer Hallen für die Hannover Messe 1970 brachte eine neue Halleneinteilung mit sich. Die Isophon-Werke, Berlin nehmen dies zum Anlaß, auch gleich einen großzügig erweiterten Stand zu präsentieren. Den unteren Teil des zweistöckigen Standgebäudes nimmt ein ca. 16 qm großes, selbstverständlich schalldichtes Studio (HiFi-Studio) ein. Die Isophon-Werke stellen dort ihre sämtlichen Boxenarten der HiFi-Serie in Aktion vor.
Zu finden: in Halle 9 a, Stand N 258

Das dhfi berichtet

Auf der **ordentlichen Mitgliederversammlung** am 19. Februar 1970 wurde der amtierende Vorstand bei drei Enthaltungen (der Betroffenen) ohne Gegenstimme für zwei Jahre wiedergewählt.

Die **Firma Loewe Opta,** Kronach, wurde als 29. ordentliches Mitglied in das dhfi aufgenommen.

Verschiedenes

Diebstahl. Bei der Berliner Revox-Service-Stelle der Firma
Klaus Drewitz
1 Berlin 31
Wegenerstr. 17
wurden bei einem Einbruch am 15. Dezember 1969 drei Tonbandgeräte Revox A 77 gestohlen. Die Werksnummern lauten:

G 00483; G 18532; G 16483

Ebenfalls bei einem Einbruch bei der Firma Wolfgang Kroll in Aachen wurde eine komplette Revox-Sendung, bestehend aus zwei Tonbandgeräten und einem Verstärker gestohlen. Die Werksnummern:

A 77 G 28689; G 28690. Der Verstärker A 50 Nr. 1994.

Sollte eines dieser Geräte zum Verkauf angeboten oder zur Reparatur angeliefert werden, bitten wir um Mitteilung an die betroffene Firma oder Willi Studer, Löffingen oder die örtliche Kriminalpolizei.

Bücher

Richard Strauss: Briefwechsel mit Willi Schuh. 198 S., Atlantis-Verlag, Zürich 1969. 24,— DM.

Die Korrespondenzen zwischen Richard Strauss und seinen Librettisten haben ein erhellendes Licht auf die künstlerische Produktion des Komponisten und sein künstlerisches Bewußtsein geworfen. Beides wird in diesem Band vertieft, da der Briefwechsel zwischen Strauss und dem 36 Jahre jüngeren Musikschriftsteller und Kritiker Willi Schuh mehr als nur einen Generationsunterschied dokumentiert: die Stellung des Komponisten nämlich zur neueren Entwicklung der Musik wird in dieser Korrespondenz implicite herausgearbeitet. Trotz aller Versuche Schuhs, dem verehrten Meister zu erklären, „daß nicht alles, was heute geschrieben wird, Schwindel und Unfug ist", bleibt Strauss bei seiner nicht unbedingt kenntnisreichen Ablehnung. Der Takt und die Standfestigkeit Schuhs gegenüber dem olympischen Strauss nötigen Respekt ab, machen das Buch auch im psychologischen Sinn lesenswert.

U. Sch.

HiFi-Stereo-Zubehör

Elektron. Bauelemente

R. E. Deutschlaender KG
Elektrotechnische Fabrik
6924 Neckarbischofsheim
Bahnhofstraße 20
Postfach 27
Tel. 07263/811+812 (6811+6812)
Telex 0782318

Unser Fertigungsprogramm:
Gedruckte Schaltungen und Bauelemente hierfür, u. a. Steckerleisten, Sicherungshalter, Kleinfassungen, sowie Bauelemente, Lötösen, Lötleisten, Buchsenleisten, Widerstandsplatten, Spannungswähler, Feinsicherungen, Stanz- und Spritzteile.

Kopfhörer

GRUNDIG HiFi-Stereo-Hörer 220

Optimale Anpassung an die Kopfform. Schließt völlig störgeräuschfrei ab. Frequenzumfang: 16 . . . 20 000 Hz. Klirrfaktor besser als 0,3 % bei 120 Phon. Impedanz 400 Ohm je System.

Festpreis DM 172,–.

Der besondere Tip





HiFi-Hörer 220

Kabel

MC **Laborkabel mit Knüpftülle**

Bisher unerreichter, sicherer Kontakt Übergangswiderstand kleiner als 0,1 m Ohm

Einfachste Verbindung von Litze und Stecker — mit oder ohne Löten
Maximale Verwendungsmöglichkeiten, minimale Abmessungen

MC-Laborstecker, MC-Knüpftülle, Speziallitze 1mm² } für Ihre eigene Meßkabel-herstellung

Konfektionierte MC-Laborkabel in verschiedenen Farben und Standardlängen

MC ELECTRONIC ASSOCIATES GmbH
51 AACHEN, Bergdriesch 37
Ruf (0241) 26041/42, Telex 08-32676

Verbindungs- u. Adapterkabel
in jeder gewünschten Ausführung, preiswert und von bester Qualität

hifi electronic 7 Stuttgart Johannesstr. 35
Telefon 620105

Regler



liefert: **FRANZ EBEN Ing.**
806 DACHAU
Richard-Wagner-Straße 2
Tel. 08131/3537, 2037

Mono- und Stereo- L-Regler
in Aufputz-, Unterputz- und Einbauausführung,
max. 10 Watt, 8 und 16 Ohm

hifi electronic 7 Stuttgart Johannesstr. 35
Telefon 620105

Meßgeräte

HEATHKIT®
liefert
für den Service von HiFi-Stereo-Geräten:

Röhren- und Transistorvoltmeter • NF-Millivoltmeter • NF-Leistungsmesser • Oszillografen • NF- und HF-Generatoren • Stereo-Meßsender • Klirrfaktor- und Intermodulations-Meßgeräte • Impedanz-Meßbrücken • R-, C-, L- und D-Meßbrücken • Bauteil-Prüfgeräte • Signalverfolger • Wobbelsender und Eichmarkengeber • Widerstands- und Kapazitätsdekaden • Digitalzähler u. a.

Den großen HEATHKIT-Katalog erhalten Sie kostenlos von der

HEATHKIT

HEATHKIT-Geräte GmbH.
6079 Sprendlingen b. Frankfurt, M.
Robert-Bosch-Str. 32-38

Zweigniederlassung:
HEATHKIT Elektronik-Zentrum
8 Munchen 2, Josefspitalstr. 15

Stecker

Spezialität:
Alle Stecker, Buchsen und Einbaubuchsen der internationalen Norm in Metallausführung verchromt zu sehr günstigen Preisen

hifi electronic 7 Stuttgart Johannesstr. 35
Telefon 620105

Auch Sie

haben die Möglichkeit, in der neuen Zubehörfachspalte zu werben.

Folgende weitere Rubriken können belegt werden:

Antennen	Relais
Antistatikum	Röhren
Batterien	Sicherungen
Buchsen	Spulen
Gehäuse	Schalter
Isolierungen	Schaltungen
Kassetten	Stative
Kondensatoren	Tonköpfe
	Transistoren
Kontakte	Übergangsstücke
Magnete	
Motoren	Umformer
Preßteile	Zähler
Prüfgeräte	Zargen

Bitte schreiben Sie uns. Wir senden Ihnen gern unser Angebot.

HiFi STEREOPHONIE

Verlag G. Braun
75 Karlsruhe 1
Postfach 1709

High Fidelity-Kleinanzeigen

Werbung



Schallplatten

Wir liefern alle in diesem Heft besprochenen Schallplatten. Außerdem das gesamte Schallplattenangebot sowie Musicasetten und bespielte Tonbänder.

D. Kretz, 75 Karlsruhe 1
Tel. 07 21 / 5 56 60, Sophienstr. 179

Versand per Nachnahme, ab DM 50,— spesenfrei. Fachhändler erhalten den üblichen Rabatt · Großhandel · Versand

---

IHR SPEZIALIST FÜR SCHALLPLATTEN UND HIFI-STEREO-ANLAGEN

phono studio hi-fi stereo
KIEL HOLTENAUER STR. 112 RUF: 04 31 / 5 12 16 + 5 12 17

SCHALLPLATTEN-IMPORT•VERSAND • SONDERANGEBOTE
BESCHAFFUNG JEDER LP AUS DEM AUSLAND

GERD RÖSTEL

Gelegenheitskäufe

Revox Micro 134/34	netto	DM	98,—
Revox A 77 1122/69	netto	DM	1285,—
Revox A 77 1124/69	netto	DM	1285,—

originalverpackt, inkl. MWSt. · Solange Vorrat.

TELESERVICE GmbH., 799 FRIEDRICHSHAFEN,
Riedleparkstr. 13

HiFi-Lautsprecherboxen

Spitzengeräte nach DIN 45 500 und besser, fast alle Modelle des Lieferprogramms, mit geringfügigen optischen Gehäusemängeln, zwecks Lagerräumung zu erheblich herabgesetzten Preisen abzugeben.

Fordern Sie ausführliches Prospektmaterial.

Ingwar Sphis, Elektroakustik,
741 Reutlingen, Wilhelmstr. 61, Ruf: (0 71 21) 3 83 31

Suchen Sie . . .

besonders preisgünstige HiFi-Geräte?

Aus Vorführbeständen hochwertige Geräte zu verkaufen (in technisch einwandfreiem Zustand).

Tonstudio Steickart
407 Rheydt, Hohlstraße 40
Telefon 0 21 66 / 45 85 43

Stellengesuche

Industriekaufmann

25 J., sucht zum 1. 7. 70 neuen Wirkungskreis in der HiFi-Branche.

Angebote unter HI 607 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkauf

Vorverstärker McIntosh C 24 **m. Geh.**	(2278,— DM)	1365,— DM
Endverstärker McIntosh MC 2505 **m. Geh.**	(3976,— DM)	2385,— DM
Tuner McIntosh MR 71 **m. Geh.**	(3355,— DM)	2015,— DM
Plattenspieler TD 124 II **m. Zarge/Haube**	(735,— DM)	440,— DM
Tonarm SME 3012	(420,— DM)	250,— DM
Tonbandgerät Braun TG 60	(1850,— DM)	1110,— DM
Mikr. Shure Omniclyne 578 S	(328,— DM)	196,— DM

Alle Teile neuwertig, allerbester Zustand.

Lautsprecher AR-3a **m. Fußgestell**
Lautsprecher Celestion Ditton 25 **m. Fußgestell**
Verstärker Grundig SV 140 **m. Geh.**
Tonabnehmer Shure V 15 II
Tonabnehmer Decca SC 4 E — Gegen Höchstgebot.

Angebote unter Nr. HI 612 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkauf

1 Decca SH 4 E und Adapter für SME	200,— DM
1 EMT TSD 15 Rundfunk-Studio-Abtastsystem und Trafo	350,— DM
1 STAX CPS 40 E mit Demodulator und Tonarm in 2 Ausführungen	750,— DM
1 SME 3009 (für EMT eingerichtet)	250,— DM
1 McIntosh C 26 Vorverstärker	1700,— DM
1 McIntosh MI 3 Oszilloskop	750,— DM
1 McIntosh 2105 Endstufe 2 x 110 Watt	3250,— DM
1 Quad 303 Endstufe 2 x 50 Watt	650,— DM
2 J. B. Lansing Mitteltöner 375 und Horn u. Linse HL 93	2150,— DM
1 SONY 3-Weg-Weiche 4300 (elektronisch)	450,— DM

Angebote unter HI 613 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe:
1 WEGA Steuergerät 3110 (2 x 40 W) DM 1050,—
2 Heco B 230/8 DM 400,—
1 Dual 1019 mit **Shure M 44 MG** DM 350,—
in einwandfreiem Zustand, einzeln oder gesamt für **DM 1750,—** (Verhandlungsbasis) abzugeben.

H. Hellenkamp,
471 Lüdinghausen, Ermen 47,
Telefon 0 25 91 / 41 23

Verkaufe **Braun**
CSV 60 2 x 500 **DM 550,—**
2 x L 80, mit Motor DM 1500,—
T 1000 Weltempfänger DM 800,—
Revox G 36, 2-Spur, Stereo DM 250,—

Jürgen Kahlenberg, 4 Düsseldorf,
Meineckestr. 53

---

1 Lansing SA 660 E (DM 2433,—) zu **DM 1940,—**
2 Lansing Lancer L 101 N (á DM 2040,—) zu je **DM 1630,—**
Geräte fabrikneu, 2 Jahre Garantie.

Klaus Ripken, 29 Oldenburg,
Von-Kobbe-Straße 7

---

1 Quad-Steuer-Vorverstärker, (Quad 22) Neupr. 517.— DM;
2 Quad-II-Endverstärker, Neupr. je 446.— DM;
2 Quad elektrost. Lautsprecher, Neupr. je 1095.— DM.
Alles nur wenige Stunden in Betrieb, **50 % unter Neupreis zu verkaufen.**

Angebote unter Nr. HI 604 an HiFi-STEREOPHONIE

Quad 22, 2 Stück Quad II
Quad FM Tuner
2 Stück Cabasse CL 25
bester Zustand, gegen Gebot.

Hans Kühlcke, 2 Hamburg 63
Övern Block 28, (04 11) 59 56 10

Arena T 9000
HiFi-Tuner-Verstärker 2 x 75 Watt Sinus für **DM 2000,—** (DM 3200,—), Neuwertig Originalverpackt.

Zuschriften unter HI 611 an HiFi-STEREOPHONIE

GUTE ARBEITSKRÄFTE SIND RAR!

Sie zu finden, ist nicht einfach

Wenn Sie Fachpersonal suchen, denken Sie daran,
daß die Leser von HiFi-STEREOPHONIE
häufig Fachkräfte, sogenannte Spezialisten, sind.
Diese anzusprechen, dürfte sich lohnen.
Bieten Sie Ihre offenen Stellen in HiFi-STEREOPHONIE an.

WIR MACHEN IHNEN GERN EIN ANGEBOT



Bestellschein für Kleinanzeigen

HiFi-Stereophonie

Verlag G. Braun · 75 Karlsruhe · Postfach 1709

Veröffentlichen Sie nachstehenden Text in der nächsterreichbaren Ausgabe ☐ mal.

Ohne Größenangabe wird der Text hintereinander nach effektiver Höhe abgesetzt. Für Fehler infolge undeutlicher Niederschriften übernimmt der Verlag keine Haftung für die Richtigkeit der Wiedergabe.

Anzeigentext:

Preise für Kleinanzeigen:	mm-Preis
Verkauf, Kaufgesuche, Stellengesuche	DM 1.—
Werbung, Stellenangebote	DM 1.20
Chiffregebühr	DM 2.—

Name:

Ort:
Postleitzahl

Straße:

noch Verkauf

McIntosh integr. Verstärker 5100, neuwertig, originalverpackt, umständehalber für DM 2650,— anstatt 3750,— abzugeben.
Zuschriften unter Nr. HI 610 an HiFi-STEREOPHONIE

Sony-Receiver STR 6060 FW mit Nußbaumgehäuse, Festpreis DM 1648,— + 80,— DM Gehäuse — ½ Jahr in Betrieb —, **umständehalber für DM 1200,—** sofort **abzugeben.**
Erwin Mehling, 87 Würzburg, Keesburgstr. 27a
Tel. (09 31) 7 55 94

Revox-Besitzer! Fernbedienung für nur DM 72,—. Funktionen: vor, rück, stop, play, rec. Solide Ausführung mit kunstlederüberzogenem Alu-Gehäuse und Kontrolleuchte. Lieferung nur per Nachnahme.
L. Flögel, 74 Tübingen, G. Presselw. 18

Verkaufe Tuner **SCOTT 312 D,** Verstärker **SCOTT 260 B,** neuwertig, mit Garantie, für zusammen 2500.— DM.
R. Schöniger, 6238 Hofheim, Kurhausstr. 2, Tel. 061 92 / 67 51

Verkaufe 2 neuwertige **HiFi-Lautsprecher,** 30 W, Nußbaumgehäuse, zusammen **DM 350,—;** HiFi-UKW-Stereo Tuner REVOX A 76, **nicht gebraucht,** für **DM 1250,—.**
Angebote unter HI 603 an HIFI-STEREOPHONIE

Umständehalber äußerst günstig abzugeben: Receiver **Heathkit AR 15,** Vorverstärker **Quad 22,** 2 Stck. **Quad II** Endstufen, **Quad Stereo-Tuner**
Alle Geräte sind absolut neuwertig. **Über 50 % Preisnachlaß!**
Zuschriften unter Nr. HI 609 an HiFi-STEREOPHONIE

Spitzentuner **STEREOTRONIC STT 102** (s. Jahrb. 67/68 S. 241) **DM 700,—,** Verstärker **TELEFUNKEN V 250** (s. Test 7/69) **DM 720,—,** neuwertig, ca. 1 Jahr alt, verkauft.
Kleine 437 Marl, Westfalenstr. 14
Tel. 5858

SCOTT 342-C-100 Watt, FM-Receiver, 3 Monate alt, umständehalber preisgünstig abzugeben für **DM 1050,—**
(Neupreis DM 1550,—).
Zuschriften unter Nr. HI 608 an HiFi-STEREOPHONIE

Revox A 77 2-Spur, mit Garantie für DM 1150.— abzugeben. **V 15 II,** unbenutzt, DM 260.—
L. Bartelt, 7 Stuttgart, Holzgartenstraße 9a.

Verkaufe **Grundig TK 248 HiFi,** völlig neu, **DM 655,—.**
Zuschr. unter HI 606 an HiFi-STEREOPHONIE

Sansui 5000, neuw., für DM 1190,— zu verkaufen. (DM 2140,—).
F. Schwermann,
5758 Fröndenberg, Sümbergstr. 13
Tel. (023 73) 78 07 o. 73 13

Verkaufe umständehalber:
2 Sansui-Boxen SP 100 (DM 1130,—) **DM 730,—**
1 Koss ESP-6 Kopfhörer (DM 440,—) **DM 285,—**
1 Kenwood KR 77 Receiver (DM 1448,—) **DM 1000,—**
Hoffmann, 62 Wiesbaden, Lorelei-Ring 3 Tel. (061 21) 497 62

2 HiFi-Lautsprecherboxen AR 3 preisgünstig zu verkaufen.
Meyer-Tüllmann, Tel.: Düsseldorf (02 11) 57 51 90.

Verkaufe einen
KEF Baßlautsprecher B 1814, neuwertig.
Fr. Wilh. Hüntemeier, 454 Lengerich, Schultebeyringstr. 34

2 Boxen, System **Wharfedale „Super Linton"!**
(Listenpreis DM 660,—)
- neu - für **DM 460,—** abzugeben.
Horst Steinhof, 359 Bad-Wildungen, Brunnenfeldstr. 3,
Tel. 0 56 21/24 09

ELAC STS 444-E, einwandfrei, orig. verpackt, für **DM 140,—** (neu 235,—) abzugeben.
H. RADIMERSKY, 6391 ROD/Weil, Seiferweg 14

Verkaufe **neuwertigen**
TUNER SABA FM 120/A, anthr. **für DM 395,—** (748,—).
Werner Emons, 354 Korbach
Tel. 0 56 31 / 27 27

Stereo-Kopfhörerverstärker Rim R S K 1, neuwertig. Verkauf gegen Gebot.
Angebot unter HI 605 an HiFi-STEREOPHONIE

SONY Verstärker 1120 DM 1080,—
Klinger, 2819 Nordwohlde
(0 42 49) 343

Kaufgesuche

Suche einwandfreie Kombination **Stereo-Rundfunk + Plattenspieler** (nicht unbedingt HiFi), sowie **Lautsprecher,** möglichst Regalboxen. Ausführliche Angebote mit Alter und Preis unter HI 614 an HiFi-STEREOPHONIE

Engländer wünscht Tonbandaufnahme von **Hartmann, Fortner, Thilman** und anderen deutschen oder skandinavischen Komponisten des **20. Jahrhunderts** im Tausch mit Platten englischer Musik des 20. Jahrhunderts zu besitzen.
Zuschriften unter Nr. HI 583 an HiFi-STEREOPHONIE

Für die MAI-Ausgabe ist der Anzeigenschluß für KLEINANZEIGEN der 1. 4. 70

High Fidelity-Fachhändler

Aachen

Auch in dieser Stadt  Geräte



51 Aachen · Adalbertstr. 82





radio ring

aachen

ursulinerstr. 7-9

Weltvertrieb: hifi-stat-stereo-system

Wir führen SCOTT

Antwerpen



P.V.B.A.

Modelbouw

Turnhoutse Baan, 37
Borgerhout (Antwerpen)
Tel.: 03.35 40 47

HiFi-Studio

Alle vooraanstaande merken in voorraad en aangesloten voor demonstratie.
Onze deskundige HiFi adviseurs (dhfi) bieden U, uit onze overvloedige keuze van hoogwaardige apparatuur, de installatie, persoonlijk voor **U** bestemd!

Der Fachhändler —
Mann Ihres
Vertrauens!

Bamberg

WIR BERATEN SIE RICHTIG

Elektro Bär

autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
modern eingerichtetes
HIFI-Stereo-Studio
Bamberg, Lange Str. 13, Telefon 2 21 12

Basel



Eggenberger AG
Steinentorstr. 18
Tel. 24 25 30
HiFi

MARCEL HAEGIN
HiFi TV SHOP
Spalenring 12, Telefon 43 19 32
4000 BASEL

hi-fi **gewusst wo!**
Beratung und Vorführung
HI-FI RADIO THÜRLEMANN
Elisabethenanlage 9, Tel. 35 84 04

Berlin

Auch in dieser Stadt  Geräte

FERNSEH-BEHM

Erster anerkannter HiFi-Fachberater dhfi in Neukölln

High Fidelity-Stereo-Studio
Berlin 44, Hermannstr. 212
Telefon 62 91 00



EHG

hifi stereo studio

für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten

Alleinverkauf für

Radford · Kenwood
Sherwood
KEF · Decca · Akai

Ferner führen wir

selbstverständlich alle anderen qualitativ interessanten

Hi-Fi Fabrikate

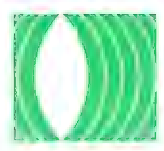
McIntosh · Quad · Revox
Klein + Hummel · Scott
Heco · Celestion · Dual
Thorens · PE · Lenco
Braun · Saba · Sansui
Wega · Arena · Fisher
Uher · Sony · Lansing
Dyna · Wharfedale · Cabasse

Anerkannter HIGH-FIDELITY-Fachhändler  dhFi

Elektro
Handelsgesellschaft
1 Berlin-Wilmersdorf
Hohenzollerndamm 174-177
Ruf 87 03 11

1. HiFi-Stereo-Studio

RADIO BREGAS



Hifi
Stereo
Studio

Spezial-Händler
BRAUN · SABA · Telewatt · Siemens

Planung · Beratung · Verkauf

Neu: BRAUN-Stützpunkthändler für
HiFi-Ela-Technik und Diskotheken
1000 Berlin 13 (Siemensstadt)
Nonnendammallee 93, Tel. 381 01 49

radio firschke

Erstes HiFi-Stereo-Studio in Berlin

1000 Berlin 62
(Schöneberg)

Hauptstr. 60/61
Tel. 71 14 69/70

Informieren Sie sich über unsere bemerkenswerte Preise für HiFi-Erzeugnisse

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

RADIO



Kurfürstendamm 203 · neben der Komödie
881 41 26 881 81 26

● **Der HiFi-Spezialist in Berlin**

Bielefeld

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

tonbildstudio

SPEZIALHAUS FÜR HIFI-STEREOPHONIE

BIELEFELD

Feilenstraße 2 Tel. 6 56 02

Wir führen SCOTT

Bonn

Bielinsky

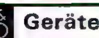
HiFi-Studios International

4 HiFi-Stereo-Studios
Spezial-Studio für HiFi-Tonband Geräte
Spezial-Studio für Video-Geräte
... und dazu eine echte Beratung durch Mitarbeiter, die genauso viel Freude an HiFi-Stereophonie haben wie Sie selbst.

Bonn, Aacher Straße 20—28
Tel.: 5 80 06/8

Wir führen SCOTT

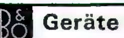
Bochum

Auch in dieser Stadt  Geräte

HAMER RADIO
autorisierter HiFi - Fachhändler dhfi
Studio für internationales HiFi-Programm
Kompl. Diskothek-Anlagen + Mischpulte
BOCHUM, KIRCHSTRASSE 4
Telefon 67686 / 64044 / 62563

Wir führen **SCOTT**

Braunschweig

Auch in dieser Stadt  Geräte

HiFi Stereo-Phonie
Anlagen und Schallplatten
Radio - Ferner, Braunschweig
Hintern Brüdern · Telefon 25387
Mitglied des dhfi

Bremen

Auch in dieser Stadt  Geräte

hifi studio bremen
Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung
RADIO RÖGER
Bahnhofstraße / Ecke Breitenweg,
Ruf 31 04 46

Wir führen **SCOTT**

Darmstadt



61 Darmstadt, Rheinstr. 5,
Telefon 06151 / 20789
Einziges Spezial-Studio mit einem **internationalen Geräteprogramm**
Arena · Acoustical · Thorens-Quad · McIntosh · SME · Sherwood · Servo-Sound · The Fisher · Sony · Revox · Audioson · Radford · Rogers · Kef · Decca · Akai · Shure · Goodmans · Pioneer · Kenwood · Rank Wharfedale
Braun, K + H-Telewatt, Grundig, Saba, Dual, Elac, Uher, Wega, Sennheiser etc.
SCHALLPLATTEN

Wir führen **SCOTT**

Dortmund

Auch in dieser Stadt B&O Geräte



Wir führen **SCOTT**



Beratung · Planung · Montage
Fernseh · Radio · Elektro
RESCHKE
DO-Duden, Ecke Hohe Str. 21 a

Düsseldorf

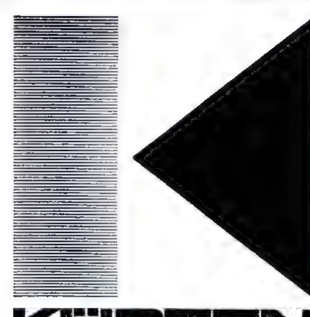
Auch in dieser Stadt  Geräte

HI-FI
studio - international
radio
brandenburger
düsseldorf, steinstr. 27, tel. 17149

Elpro HiFi - Center
Projektierung · Sonderanfertigung
Service · Schallplatten
Düsseldorf, Immermannstr. 11
Telefon: 35 61 33, 35 62 22
Anerkannter Fachhändler dhfi

Wir führen **SCOTT**





Studios für
Hi-Fi-Stereotechnik
Düsseldorf
Schadowstr. 78 Tel. 35 03 11

Wir führen **SCOTT**

HiFi - Stereostudio
LOOS
Beratung und Montage von Stereo-Konzertanlagen.
Spezialeinrichtungen für HiFi-Diskothekanlagen
DÜSSELDORF
Stresemannstraße 39, Tel. 36 29 70

Wir führen **SCOTT**

RADIO SÜLZ & CO.
DÜSSELDORFS GROSSES
HI-FI-SPEZIALHAUS
INTERNATIONALE STEREO-
SCHALLPLATTEN
FLINGERSTRASSE 34
TELEFON 80531

Wir führen **SCOTT**

Essen

Auch in dieser Stadt  Geräte

Modernes Hi-Fi-Studio
Planung und Beratung auch in Ihrer Wohnung
Essen
Kettwigerstr. 56
Telefon 20391
Radio **FERN**

G. Schönberger
Essen, Kopstadtplatz 12 · Tel. 224043



Beratung-Planung-Service

Frankfurt

Auch in dieser Stadt  Geräte

RADIO DORNBUSCH
Mitglied des Deutschen HiFi-Instituts
Anerkannter HiFi-Berater
6 Frankfurt am Main 1
Eschersheimer Landstraße 267
Telefon 59 02 77 + 59 17 57

Fachmännische Beratung und individuelle Vorführung auch zu Hause durch unsere bestens ausgebildeten Mitarbeiter sind einmalige echte Leistungen von uns.

Expreß - Kundendienst

Vorführungen in 3 HiFi-Studios

Anerkannter High-Fidelity-Fachhändler

Radio Diehl

Frankfurt a. M.

Zeil 85, Tel. 29 10 58 Herr Jansen
Kaiserstr. 5, Tel. 2 08 76 Herr Franke
Opernpl. 2, Tel. 28 75 67 Herr Schuldt
Musikhaus Harz, Frankfurt-Höchst

Ihr **HiFi-Berater**

Wir führen **SCOTT**



Wir führen **SCOTT**

Freiburg

Auch in dieser Stadt  Geräte

HiFi - Stereotechnik für naturgetreue Wiedergabe

Klangstudio 

Aufrichtige Beratung, wohnraumgerechte Vorführung / Architektonisch und akustisch ausgewogener Einbau / Unbegrenzte Betreuung der Anlage / Ein ausgewähltes Programm.

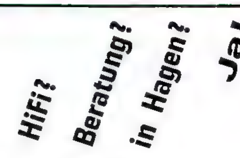
Lansing, Janszen, KLH, Grado, Scott, Akai, Dynaco

78 Freiburg, Wasserstr. 11, nahe Siegesdenkmal / Telefon 2 64 87

Wir führen **SCOTT**



Hagen



Elektro Willi Hoppmann
58 Hagen, Tel. 8 13 06 u. 8 14 84

Wir führen **SCOTT**

Hamburg

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

Hi-Fi-Stereo-Anlagen

in jeder Zusammenstellung und Preislage.

Alle Spitzenfabrikate vorrätig!

Brinkmann

2 Hamburg 1, Spitalstraße 10, Tel. 3 00 41
3 Hannover, Georgstraße 10, Tel. 1 24 41

Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!

deka-radio, 2 hamburg 52
waitzstraße 21, tel.: 89 33 87

Studio für High Fidelity

beratung - einrichtung - service - Radford - Revox - Dynaco - Thorens - Sony

otto elfeldt
hamburg-rotherbaum
feldbrunnenstraße 5
telefon 41 83 83 · 41 84 00
stereo hifi anlagen

Hi-Fi
Stereo-Anlagen
Planung · Service
Eigenes Teststudio
Klang-Born
Dipl. Hi-Fi-Berater
Auch außerhalb d. Geschäftszeit nach Vereinbarung
Hamburg-Volksdorf
Claus-Ferck-Str. 8
6 03 49 39

In Hamburg geht man zu Vervoorst

Es geht um
Klangechtheit
Klangreinheit
Klangnuancen.

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler  **dhfi**



Vervoorst
Hi-Fi
Stereo-Anlagen
2 Hamburg 13
Werderstraße 52
Telefon 45 99 31

Hannover

Auch in dieser Stadt B&O Geräte



Wir führen **SCOTT**

Ziese & Giese, zwei junge HiFi-Fachleute, stellen ihre subtilen Erfahrungen und Kenntnisse in den Dienst Ihrer Musikliebe. Mit Enthusiasmus. So gelingt es immer wieder, höchste Ansprüche an die Klangreinheit der Musikwiedergabe mit erschwinglichen Kosten, Langlebigkeit und absoluter Betriebssicherheit zu verbinden.

Ziese & Giese beraten Sie unbeeinflußt von modischem Schnickschnack und dem Propaganda-Einfluß jener Hersteller, die viel Geld für bunte Werbung ausgeben.

Ziese & Giese möchten Ihren Ruf dadurch begründen, daß sie ausschließlich Geräte anbieten, deren technische Vollkommenheit außer Frage steht.

Damit gewährleisten **Ziese & Giese** eine zukunftssichere Anschaffung.



Ziese & Giese oHG

für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten aus Klassik und Jazz. Berliner Allee 13, Ecke Volgersweg, Telefon 2 88 88.

ELAWAT

HiFi-Studio
Anlagen nach Maß
Ingenieur-Büro für Elektroakustik
Hansjürgen Watermann, Ruf 22 555
Hannover, City-Passage am Bahnhof

Heidelberg

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

original bach



Stereo-HiFi-Anlagen

6900 Heidelberg, Brückenstraße 11

Heilbronn

HI-FI Stereo Studio



Hans Diether Brauch
Heilbronn Sülmerstr. 24
Tel.: 38 06



Weltspitzen-Fabrikate
in modern eingerichtetem Studio
bei fachmännischer Beratung
und vorzüglichem Service.
Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

FLACHSMANN
Heilbronn, Salzstr., b. d. Aukirche, Tel. 72061–63

Wir führen SCOTT

Karlsruhe

HIFI-CENTER

SABA · SANSUI · RADFORD
AKAI · SONY
GOODMAN
PIONEER
LENCO
FISHER
HILTON-SOUND
REVOX · JBL
WHARFEDALE
BRAUN · SHURE
KENWOOD · GRUNDIG · HECO etc.



7500 KARLSRUHE/BADEN
Karlstraße 48 · Tel. 0721/27454

Wir führen SCOTT

RadioFreytag
Größtes HiFi-Studio
in Karlsruhe und Mittelbaden
Karlsruhe Karlstr. 32 Telefon 26722
Auch in Bretten, Pforzheim und Baden-Baden
Sorgfältige Beratung · Größte Auswahl

HIFI STUDIO WEST

E. Merkle
Nachf.
Inh. Peter Bitter
Karlsruhe, Yorckstr. 53a
Tel. 50395





durch Umbau
noch
größer
noch
moderner
noch
attraktiver

Anerkannter
HIGH-FIDELITY-
Fachhändler



dhFi

Kassel

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

GRUNDIG HiFi-Stereo-Geräte
Lautsprecher, HiFi-Plattenspieler
Große Auswahl HiFi-Fachberater



35 Kassel, Obere Königsstraße 51

Nordhessens-HiFi-Spezialist



Wilhelmsstraße · Ruf 1 95 71-75
„Internationale Auswahl"

Kaufbeuren

HiFi-Stereo-Studio Kaufbeuren
Inh. Günter Schneemann

Anerkannter
High-Fidelity
Fachhändler



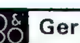
dhfi

895 Kaufbeuren, Ludwigstr. 43
Postfach 382, Tel. 0 83 41/48 73

Wir führen SCOTT

Kiel

Auch in dieser Stadt B&O Geräte







KIEL Ruf 47262

Wir führen SCOTT



Kleve/Ndrh.

Das HiFi-Studio für Anspruchsvolle
Das Haus mit der Großauswahl
Das vielseitigste Fachgeschäft in der BRD

Musikhaus Trepmann
Inhaber Ing. Horst Weinhardt
Ihr HiFi-Fachberater
419 Kleve, Große Straße 57,
Tel. 02821/3936

Köln

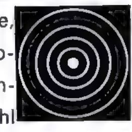
Auch in dieser Stadt



Geräte

FREUND ACUSTIC

internationale spitzengeräte, erfahrenes fachpersonal, objektive, neutrale beratung, unübertroffene plattenauswahl



KÖLN AACHENER STR. 412 · 495007/8

hifi-stereo

große Auswahl in zwei Studios

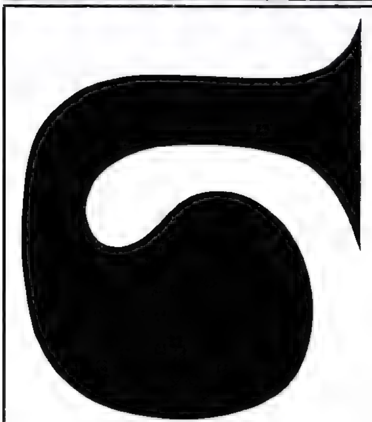
Radio Graf

Köln · Neumarkt / Richmodstraße

Ruf: 21 71 79 · 23 10 64 · 23 22 12

Wir führen SCOTT

Wir führen SCOTT



MARCATO HIFI
STUDIO GLOCKENGASSE
5 KÖLN · LADENSTADT
TELEFON (0221) 211818

Wir führen SCOTT



- **Führend in Europa**
- Unübertroffene Auswahl in allen Weltspitzenfabrikaten
- Höchster Gegenwert für Ihr Geld
- Fachgerechte Montage und kostenloser Service
- Holzarbeiten in eigener Schreinerwerkstatt
- Bau und Wartung von Diskotheken und ELA-Anlagen
- Vergleichende Vorführung unter Wohnraumbedingungen
- Individuelle Beratung

SATURN
Hifi-Studios
5 Köln
Hansaring 91, Telefon 52 24 77

HIFI-STEREO
mit erstklassigem Service

INVOCARE
hifi-studio josef schordell
5 KÖLN · Mühlenbach / Ecke Malzmühle TEL. 21 27 73

Wir führen SCOTT

HiFi Stereo
Musikanlagen

Wir führen Weltspitzengeräte -
Wir garantieren fachmännische
Beratung - Montage - Service
Ein Besuch in unseren
HiFi - Stereo - Studios
ist für Sie immer lohnend!

RADIOLA
Köln, Herzogstr., Tel. 21 18 15

STEREO-STUDIO
Auto-Radio-Dienst
Manfred Zenzen
5 Köln
Aachener Straße 130
Montag bis Freitag 8.00—17.30 Uhr
Tel. 51 08 64

Krefeld

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

RADIO



Neußer Str. 19,
Ecke Hansastr.
Tel. 3 41 01

Studios für
Stereo- und HiFi-Anlagen

Der anspruchsvolle Musikfreund findet bei uns HiFi-Anlagen der Weltspitzenklasse vorführbereit
... Das Fachgeschäft am Bahnhof

Wir führen SCOTT

Lahr

ARENA Lenco ADC KEF Akai

Lieferung nur an den Fachhandel
Generalvertretung für Baden-Württemberg und Saargebiet:
Horst Neugebauer KG
7630 Lahr/Schwarzwald
Hauptstraße 59
Tel. 0 78 21 / 26 80 · Telex 75 49 08

Linz

BRÄUER & WEINECK
LINZ / Donau, Spittelwiese 7
Telefon 07222/27803 und 23095
HiFi - Stereo - Studio
Weltmarkenauswahl
Anerkannter Hifi-Fachhändler dhfi

Ludwigshafen

Auch in dieser Stadt  Geräte

MUSIK - KNOLL
Das Zentrum für den Freund
erlesener Schallplatten
Bismarckstr. 76, Tel. 51 34 56

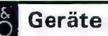
Lübeck



Das Fachgeschäft
für Anspruchsvolle
Lübeck · Fleischhauerstraße 41 · Tel. 7 34 07

Wir führen SCOTT

Mainz

Auch in dieser Stadt  Geräte

WIR BERATEN SIE RICHTIG
Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio
BUSCH LERCH
RUF 23675 MAINZ FUSTSTR. 15

Wir führen SCOTT

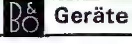
STUDIO FÜR
HiFi-TECHNIK

Internationale Spitzengeräte
Unübertroffene Plattenauswahl
Erfahrenes Fachpersonal



Telefon: (0 61 31) - 2 48 06

Mannheim

Auch in dieser Stadt  Geräte

Planung, Herstellung, Service
von privaten und kommerziellen Musikanlagen und Diskotheken. Einbau an Ort und Stelle durch eigene Schreinerei.

Abteilung HiFi-Technik **PHORA**

MANNHEIM, O 7,5 AN DEN PLANKEN
TEL. 2 68 44
HEIDELBERG, HAUPTSTRASSE 107/111,
TEL. 2 12 11 / 2 44 36
LUDWIGSHAFEN, JUBILÄUMSTR. 3,
TEL. 5 38 92



München

Auch in dieser Stadt B&O Geräte

ARENA
LENCO
KEF
ADC

Generalvertretung für Bayern:
Eugen Brunen
8 München 90
Waltramstraße 1
Tel. 08 11 / 69 45 36 und 69 68 61
Lieferung nur an den Fachhandel

elektro-egger



Komplette HiFi-Anlagen ab DM 1500.-
Sonder-Service: kostenloser HiFi-Testanschluß zu Hause.
30 000 Schallplatten; Geschenkverpackung und Versand; 10 000 Jazz-LPs, eigene Importe; monatliche Kataloge kostenlos durch „jazz by post" bei
elektro-egger, münchen 60
gleichmannstraße 10 · telefon 88 67 11

Wir führen SCOTT

hifi- studio hom
München 12 Bergmannstr. 35
53 38 47 / 53 18 22



Wir führen SCOTT

Blaupunkt Braun Dual Elac Grundig Perpetuum Ebner Philips Saba-Telewatt Telefunken Uher

ADC Audioson Bozak Cabasse Goodman Kelly KLH Koss Lansing Leak Lenco Mc Intosh Mikro Pickering Pioneer Quad Revox Scott Sherwood Shure Tandberg Tannoy The Fisher Thorens Trio

Die Erzeugnisse dieser Firmen sind international maßgebend für die moderne HiFi-Stereo-Technik. Der Musikfreund findet sie in reicher Auswahl bei

LINDBERG

HiFi-Studios: Sonnenstraße 15
Kaufingerstr. 8, Theatinerstr. 1

Erfahrene HiFi-Spezialisten beraten Sie u. sorgen f. fachgerechten Einbau in Ihrem Heim.

Wir führen SCOTT



München 15
Bayerstr. 25
Theatinerstr. 17
Prielmayerstr. 1
Tel.: 55 72 21

RADIO-RIM

Ihr zuverlässiger Fachmann

Radio Schütze

HiFi-Stereo-Studio
Beratung — Planung — Verkauf
8 München 15, Sonnenstraße 33
gleich am Sendlinger Torplatz, Tel. 557722

Anzeigenschluß für die Fachhändlerspalte der Mai-Ausgabe

3. APRIL 1970



Hi-Fi
Stereo

Individuelle Beratung
Fachmännische Vorführung
der Dual HiFi-Componenten

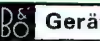
Dual Werksvertretung
Heinz Seibt · München 19
Andréestr. 5 · Tel. 5 16 42 51

Verkauf nur über den Fachhandel

Münster

STEREOPHON
HiFi-Studio K. W. Schwerter
Elektroakustik-Ingenieur VDE AES
Geöffnet Mo.—Fr. 14—18 Uhr und Sa. 10—13 Uhr · Alter Steinweg 19 · Telefon 5 54 75

Nürnberg

Auch in dieser Stadt  Geräte

GRUNDIG HIFI STUDIO SERIE

Besuchen Sie unser Vorführstudio
Wir führen die neuesten Modelle

RADIO-ADLER

Josephsplatz 8 / Tel. 20 46 27

Wir führen SCOTT

Radio-Bestle und Die Schallplatte
Nürnberg, Pfannenschmiedsgasse 12
Telefon 203644
Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio



Alle führenden Fabrikate des Weltmarktes

E. GÖSSWEIN
85 NÜRNBERG · Hauptmarkt 17 · Tel. 0911/442219

Pforzheim

Auch in dieser Stadt  Geräte

Sorgfältige Beratung und die größte Auswahl finden Sie im HiFi-Studio bei:

Radio Freytag

Pforzheim, Jägerpassage, Telefon 2 28 84



HiFi-Center Pforzheim
Leopoldpassage, Telefon 3 28 72

Recklinghausen



HIFI-Stereo-Ton-Studio

Große Auswahl in in- und ausländischen Fabrikaten. Ständig Vorführung u. Beratung durch unsere Spezialisten.
HEINRICH FELS, Recklinghausen, Kunibertistr. 31, Ruf 2 49 26 u. 2 66 72
und **Marl-Hüls,** Bergstr. 22, Ruf 4 22 00

Regensburg

Auch in dieser Stadt  Geräte

HiFi-Stereo

Individuelle Planung, Beratung, Montage und Lieferung von sämtlichen Weltspitzenfabrikaten



Wir führen SCOTT

Rheydt

Auch in dieser Stadt  Geräte

hifi-studio rheydt

GOTTSCHALK

limitenstraße gegenüber atlantis
ständig 20 anlagen vorführbereit

Wir führen SCOTT

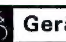
Saarbrücken

Otto Braun

High Fidelity-Studio

Saarbrücken 1 · Nußbergstraße 7
Telefon 2 82 54

Schweinfurt

Auch in dieser Stadt   Geräte

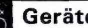


Spezialstudio

Radio **Beuschlein**

SCHWEINFURT, Markt 27, Tel. 2 18 33

Stuttgart

Auch in dieser Stadt  Geräte



hans baumann 7 stuttgart-1
heusteigstr. 15a tel. 233351/52

HiFi Stereo

— in Stuttgart führt der direkte Weg zu Barth, wenn Sie unter einer Auswahl wählen wollen, die nirgendwo größer ist. Neben den führenden deutschen Herstellern sind selbstverständlich auch alle internationalen Spitzenfabrikate ständig vorführbereit: Braun, MacIntosh, Goodmans, Kenwood, Thorens ... und ... und ... und. Ebenfalls selbstverständlich: Beratung und Einbau erfolgt durch erfahrene HiFi-Spezialisten.

BARTH

Stuttgart W, Rotebühlplatz 23
Ludwigsburg, Solitudestr. 3

Radio Musik-Haus

Wir führen SCOTT

Alle namhaften deutschen und ausländischen High-Fidelity-Anlagen

äußerst preiswert!





Stuttgart-M am Charlottenplatz (Holzstr. 19)

In Böblingen: RADIO WALZ

Wir führen SCOTT

Tübingen

Fachgeschäft für **HiFi-Stereophonie**

Fachmännische Beratung, große Auswahl, Einrichtung von Diskotheken

HiFi-Stereo-Studio Gerhard Kost

7400 Tübingen, Marktgasse 3
(beim Rathaus) Tel. 2 67 50

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Wir führen SCOTT

Wien

THE VIENNA HIGH FIDELITY & STEREO COMP.

1070 WIEN, BURGGASSE 114,
TEL. 93 83 58

Stereoschallplatten, bespielte Tonbänder
Sämtliche HiFi-Weltmarken

Wenn Sie höchste Ansprüche stellen und Ihre Ohren sehr verwöhnt sind, dann wird Ihnen eine Beratung im HiFi-Studio

Hans Lurf
1010 Wien I, Reichsratstr. 17
Telefon 42 72 69

echten Nutzen bringen.
Alleinimporteur für: Cabasse, Lowther, Pioneer, Quad, Scott, Shure, SME, Thorens, University und Wharfedale.
Daneben nahezu alle führenden Fabrikate.

Schallplatten-Wiege
HiFi-Studio
Inh. Eldon W. Walli
Ladenstr. Wien 1, Graben 29a,
Tel. 52 32 53, 52 64 51
Anerkannter Fachhändler dhfi



Wiesbaden

Auch in dieser Stadt  Geräte

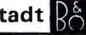


Anerkannter HiFi-Fachhändler

Wir führen SCOTT

Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!

Würzburg

Auch in dieser Stadt  Geräte

HiFi STEREO studio

Beratung, Planung, Einbau
von HiFi-Stereo-Anlagen und HiFi-Diskotheken durch unsere erfahrenen Spezialisten!





ELAC FISHER

Unsere Werksvertretungen beraten Sie ausführlich in allen Fragen der HiFi-Technik

BERLIN
Hans Bergner, Uhlandstraße 122
Tel. 87 01 81

BREMEN
Fa. Ing. Willi Kirchhoff
Besselstraße 91, Tel. 49 17 77

DÜSSELDORF
Fa. ELECTROACUSTIC GMBH
Büro Düsseldorf, Sonnenstraße 38—40
Tel. 78 38 31 / 32

FRANKFURT
Fa. Kurt Scholze, Martin-May-Straße 7
Tel. 61 10 66

FREIBURG
Fa. Kurt Walz, Rehlingstraße 7
Tel. 4 87 04

HAMBURG
Fa. Egon Holm, Luisenweg 97
Tel. 21 20 71

HANNOVER
Fa. Ulrich Otto, Jakobstraße 6
Tel. 44 52 12

KASSEL
Fa. Walter Häusler KG, Schillerstraße 25
Tel. 1 49 08 und 1 61 84

KIEL
Fa. Bruno Kroll, Sternstraße 19
Tel. 4 62 85 / 4 97 68

KOBLENZ
Fa. Heinz de Couet, Kurfürstenstraße 71
Tel. 3 12 38

KÖLN
Fa. Hermann Esser, Gereonswall 114
Tel. 23 54 01

MANNHEIM
Fa. Erwin Ebert, Reichenbachstr. 21—23
Tel. 73 50 51

MÜNCHEN
Fa. Ing. Fritz Wachter, Schillerstraße 36
Tel. 55 26 39

MÜNSTER
Ewald Baumeister jun., Waldweg 40a
Tel. 7 16 15

NÜRNBERG
Fa. Dr. Karl Kittler, Okenstraße 21
Tel. 44 37 61

RAVENSBURG
Hartmut Hunger GmbH., Ziegelstraße 54
Tel. 33 62

SAARBRÜCKEN
Fa. Erwin Ebert, Mainzer Straße 155
Tel. 6 83 27

STUTTGART
Hartmut Hunger KG
Löwentorstraße 10—12
Tel. 85 07 69 / 85 92 34 / 85 14 35

Verkauf nur über den Fachhandel

GRUNDIG

HiFi-Studio-Serie

Vorführung der neuesten Modelle. Ausführliche Beratung bei allen GRUNDIG Niederlassungen und Werksvertretungen.

Berlin



Werksvertretung
Gerhard Bree
Kaiserdamm 87

Dortmund



Verkaufs-GmbH.
Hamburger Str. 110

Düsseldorf



Verkaufs-GmbH.
Kölner Landstr. 30

Frankfurt/Main



Verkaufs-GmbH.
Kleyerstraße 45

Hamburg



Werksvertretung
Weide & Co.
Grossmannstraße 129

Hannover



Verkaufs-GmbH.
Schöneworth 7

Köln



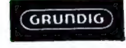
Verkaufs-GmbH.
Widdersdorfer
Straße 188a

Mannheim



Verkaufs-GmbH.
Rheintalbahnstr. 47

München



Verkaufs-GmbH.
Tegernseer Land-
straße 146

Nürnberg



Verkaufs-GmbH.
Schloßstraße 62—64

Schwenningen

Werksvertretung
Karl Manger GmbH.
Karlstraße 109

Stuttgart-N

Werksvertretung
Hellmut Deiss GmbH.
Kronenstraße 34

Verkauf nur über den Fachhandel



Autorisierte Servicewerkstätten für Sie bereit in:

Berlin
Klaus Drewitz
1 Berlin 31
Wegnerstrasse 17
Telefon 87 99 77

Düsseldorf
RTW Rudolf Twelker
Filiale
4 Düsseldorf
Vollmerswertherstr. 26
Telefon 39 18 19

Frankfurt
Zentralwerkstatt
Teleradio
6 Frankfurt-Rödelheim
Hausener Weg 57
Telefon 78 58 45

Hamburg
Krieger KG
2 Hamburg 62
Oehleckerring 19
Telefon 5 20 80 66

Koblenz
PEAG
Gerhard Prautzsch
54 Koblenz
Hohenzollernstrasse 144 A
Telefon 3 11 73

Köln
RTW
Rudolf Twelker
5 Köln 60
Neusser Strasse 384
Telefon 76 40 35

Ludwigshafen/Rh.
Wilfried Fehr
67 Ludwigshafen-Maudach
Breitestrasse 72
Telefon 5 77 69

München
Fernseh-Forster
8 München 13
Zentnerstrasse 14
Telefon 37 32 50 / 37 84 21

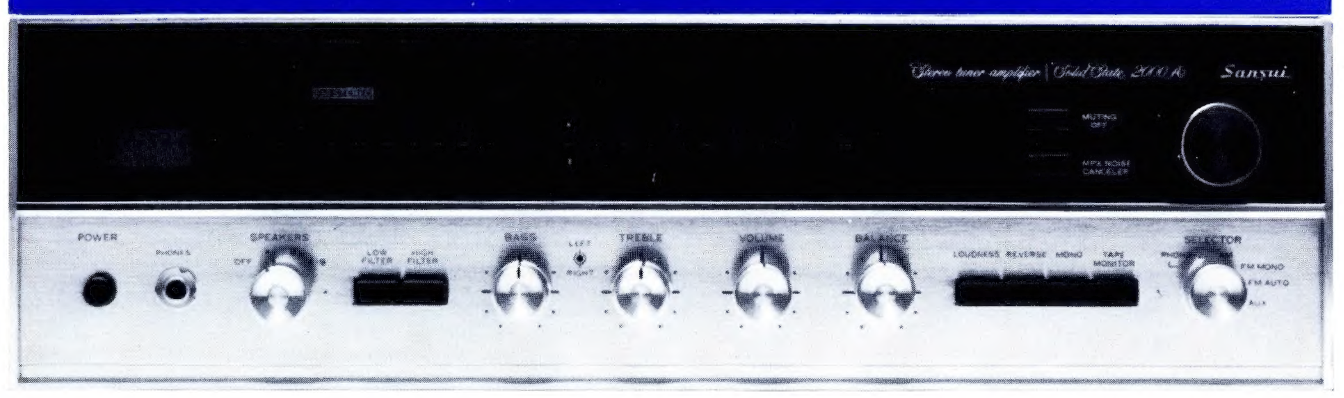
Nürnberg
Rudolf Hemmersbach
85 Nürnberg
Gudrunstrasse 27
Telefon 44 06 57
44 74 11

Stuttgart
Radio-Haselmaier KG
7 Stuttgart
Kronenstrasse 24
Telefon 29 09 70

Löffingen
Willi Studer GmbH
7829 Löffingen
Talstrasse 7
Telefon 0 76 54 / 621



„Eine der bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiet der Entwicklung von Hi-Fi Stereo Empfängern/Verstärkern".



Sansui 2000A UKW/MW Hi-Fi Stereo Empfänger/Verstärker

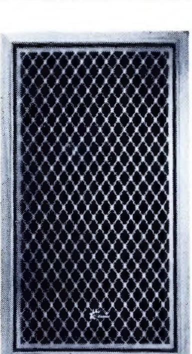
Bei den Hi-Fi Stereofachleuten gibt es zur Zeit nur ein Gesprächsthema, das neue Steuergerät von Sansui, Modell 2000A. Damit hat Sansui allerdings schon gerechnet. Die Entwicklungsingenieure und Planungsexperten haben tatsächlich eine Meisterleistung vollbracht, oder wie die Amerikaner sagen würden, das Modell 2000A ist ein „show stopper". Wir wollen nicht prahlen, aber vergleichen Sie einmal die technischen Daten, Sie werden dann bestimmt auch sagen, die Leute von Sansui können wirklich stolz auf den 2000A sein. – Die Musikleistung beträgt 120 Watt, die Bandbreite reicht von 20 Hz bis 40 kHz, der Klirrfaktor liegt natürlich unter 0,2% bei 1 kHz und Vollaussteuerung. Die umfassende Verwendung von IC Schaltkreisen in den IF Stufen beim 2000A bedeutet einen weiteren Schritt vorwärts auf dem Gebiet der Mikro-Technologie. Weiterhin: FET frontend, Siliziumtransistoren, leicht ablesbare UKW/MW Skala. Neue integrierte Schaltkreise in den vier IF Verstärkern des 2000A sorgen für eine besonders effektive Kanaltrennung.

Zwei Phono-Eingänge: Der 2000A hat zwei Phono-Eingänge (PHONO 1 und PHONO 2) jeder mit einer Eingangsimpedanz von 50 kOhm. Je nach Wunsch kann PHONO 1 oder PHONO 2 verwendet werden.

Voneinander unabhängige Vor- und Kraftverstärker: Vor- und Kraftverstärker sind so konstruiert, daß sie unabhängig voneinander betrieben werden können. Auf diese Weise dient der 2000A als Vorverstärker für ein zusätzliches TRI-Amp-System. Wenn die Verstärker nicht separat arbeiten, sind sie mit den PM-Anschlüssen verbunden.

Lautsprecherwahl für zwei Systeme: Sowohl der Lautsprecherwählknopf als auch die Lautsprecherausgänge sind für die Verwendung von einem oder zwei Lautsprechersystemen vorgesehen, unabhängig voneinander oder simultan.

Ausführliche technische Einzelheiten siehe unten.





Technische Daten 2000A

Musikleistung	
bei 4 Ohm	2 x 60 W
bei 8 Ohm	2 x 45 W
Sinusleistung	
bei 4 Ohm	2 x 43 W
bei 8 Ohm	2 x 35 W
Harmon. Verzerrungen bei 1 kHz und Vollaussteuerung	unter 0,2%
Frequenzgang	10-50000 Hz ± 1 dB
Leistungsbandbreite/ 8 Ohm	20-40000 Hz
Kanaltrennung/ 1 kHz besser	als 50 dB
Empfindlichkeit- Phono	2,5 mV/1 kHz
Aux	150 mV/1 kHz
Tape Monitor Cinch	150 mV/1 kHz
DIN	150 mV/1 kHz
Tonbandaufnahme Cinch	150 mV
DIN	30 mV

Sansui SP-1000 3-Wege 4-Lautsprecher-System, 25 cm Tieftöner, 16 cm Mitteltöner, 2 x 5 cm Hochtöner; 50 Watt belastbar; Frequenzbereich 30 Hz bis 20 kHz.

Rückseite 2000A: Local/Dist. Schalter für UKW Verstellbare Stillabstimmung



Ausgangsimpedanz	4-16 Ohm
Dämpfungsfaktor	24 an 8 Ohm
Phonoentzerrung	nach RIAA
Bassregler	± 12dB/50 Ha
Höhenregler	± 12dB/10kHz
Konturschalter	+ 8dB/50 Hz
Volumen bei -30 dB	+ 3dB/10 kHz
Geräuschfilter	– 10dB/50 Hz – 10dB/10 kHz
Rauschabstand besser als	70 dB
UKW-Empfangsbereich	88-108 MHz
Empfindlichkeit bei 20 dB Rauschabstand	1,4 µV
Klirrgrad besser als	0,5%
Signal-Rauschabstand über	60 dB
Trennschärfe besser als	40 dB
Gleichwellen-unterdrückung	1,0 dB
Übersprechdämpfung besser als	35 dB
AM-Empfangsbereich	535-1605 kHz
Empfindlichkeit/ 1000 kHz	100 µV
Trennschärfe besser als	20 dB

Technische Daten SP-1000

Charakteristik	3 Wege 4 Systeme
Belastbarkeit	50 Watt
Frequenzgang	30 – 20.000 Hz
Übergangs-frequenzen	900 Hz 7.000 Hz
Lautsprecher-systeme	1x TT 25,0 1x MT
TT-Tieftöner	16,5
MT-Mitteltöner	2x HT
HT-Hochtöner ⌀ in cm	3,0
Höhe	62,0 cm
Breite	35,7 cm
Tiefe	30,0 cm
Gewicht	17,5 kg
Lieferbar	sofort



COMPO Hi-Fi GmbH
6 Frankfurt/M. Reuterweg 65


Jede Wette,
daß Ihre Ohren
Augen machen
werden!
Nämlich – wenn Sie Ihre
Platten auf dem neuen
HI-FI-Stereo-Plattenspieler
L 75 von LENCO abspielen.
Dann entgeht Ihnen
wirklich nicht die
raffinierteste Nuance
... dann können Sie sogar heraushören, daß Mick Jagger
auf der neuen Stones-LP „LET IT BLEED"
nicht nur eigenwillig wie immer singt,
sondern auch Harfe spielt.
Deshalb können Sie so sicher sein, daß
Ihre Ohren Augen machen werden!
(Und was für welche: geradezu Feinhöreraugen!)
Lenco L 75
ist internationale Spitzenklasse. Technisch
vollkommen. Kinderleicht zu bedienen.
Hat keine der üblichen klirrenden Neben-
geräusche. Ist absolut erschütterungsfrei.
Dazu stufenlos regulierbar. Mit ADC-
Tonabnehmer-System. Kurz – die fort-
schrittliche Art, Musik aktiv zu hören!
Lieferung über den Fachhandel · Bezugsquellennachweis: Arena Akustik, 2 Hamburg 61, Postfach 610167